شهريات

بقلم رئيس التحرير

١ • حزيران والكلمة

خمسة اعوام تمر على الخامس من حزيران .
والهزيمة مقيمة في صدورنا ، معششة في ضمائرنا .

ونحن ، الادباء العرب ، ما الذي فعلناه تجاه هذه الهزيمة ؟

لقد نظمنا القصائد ، وانشأنا القصص ، وكتبنا الدراسات ، مصورين تارة آثار الهزيمة المدمرة في النفوس، ممجدين تارة اخرى مآثر ابطال المقاومة ، مستلهمين تارة ثالثة بطولات التاريخ العربي ، علها تخفف عنها الشعور الخانق بما نحن فيه من عجز وقعود ، مجرّحين تارة رابعة الانظمة والحكومات والمسؤولين ...

كتبنا الوف الصفحات ، واطلقنا مئات النداءات والهتافات ، ولا احسبنا قصرنا أي تقصير في استعمال السلاح الذي اعطيناه ، فما كانت النتيجة ؟

اننا اليوم ، بعد خمسة اعوام ، نرتد الى ذواتنا ، فيذهلنا ان نكتشف ان كل شعر الشعراء ، وكل قصص القصاصين ، وكل دراسات الباحثين لم تستطع أن تزيح قيد انملة كابوس الهزيمة الجاثم على صدورنا وما يخلفه من مرارة تكاد ان تنقلب الى يأس ... فهل فقدت « الكلمة » كل قيمة لها وكل تأثير ، وهل اصبحت ، كسلاحنا سواء بسواء ، اداة تخدير ؟

ان القارىء الذي توجّه اليه الكلمة يتلقاها ، من غير شك ، بكل حماسة واقبال . ولكن الذي لا شك فيه ايضا ان اثرها في نفسه سرعان ما يزول حين يتذكر الواقع الذي يعيشه ، واقع الهزيمة الذي يسد منافذ الامل ويملأ آفاقنا بالظلام .

فمن هو المسؤول عن ذلك ؟ من هو المسؤول عن جعل الكلمة العربية اداة للتسلية الموقتة والتعزية السريعة ؟ من المسؤول عن جعل الكلمة العربية دليلا آخر على العجز والاخفاق ؟

اليسوا هم الحكام الذين تخلوا عن السلاح الحقيقي الذي يجب ان يشهروه ، ليغتصبوا سلاح الادباء، فيستعملوه في غير المهمة النبيلة التي رصد لها ؟ اليسوا هم الذين اصطنعوا الكلمة للكذب والدجل والتشويه ؟

ألم يكن طبيعيا ، بعد ذلك ، ان نجد القارىء العربي خاصة ، والانسان العربي عامة ، قد فقد ثقته بالكلمة ، هذه التي ضاعت قيمتها بين ايدي محترفي السياسة ؟

لقد اتيح لنا ، ولكثير من المفكرين والادباء العرب ، ان نشاهد في هذه السنوات الخمس ، عددا من المسؤولين وهم يصفقون في المؤتمرات تأييدا لبعض الشعراء والادباء الذين كانوا يدينون الحكام ويهاجمونهم ويردون اليهم اسباب الهزيمة ... كان هؤلاء المسؤولون يصفقون موافقين ، كان لم يكن لهم شأن في ما حدث ، وفي ما هو منتظر ... وكنا نخرج دائما ، والمرارة في نفوسنا ، بأن الكلمة قد لفظت انفاسها في الضمائر والعقول ، لان حكامنا قد نجحوا في أن يجعلوها اداة « تنفيس » ليس غير ، في أفواه الادباء وعلى اقلامهم ... انهم يبتسمون ساخرين ، ويقولون للمقربين : « دعوهم يتكلموا ... هل يستطيعون ان يزحزحونا عن مقاعدنا ؟ » بلى .. قد يكون لهم موقف ارصن واكثر ايجابية، فيأمرون بمصادرة ما يقول هؤلاء الشعراء والادباء !

السؤال الان : اما والوضع كذلك ، فما جدوى ان

يكتب الكتاب ويشعر الشعراء ؟ هل من أمل ؟ كيف السبيل الى ان تسترد الكلمة العربية قيمتها ونقاءها ، فنفعل فعلها الحقيقي العميق ؟

لا مجال لليأس . يجب ان يسترد ادباء الكلمة التي اغتصبت منهم . ان هزيمتنا ليست هزيمة عسكرية فحسب.

وان معركتنا ليست ضد الامبريالية والصهيونية فحسب .

وان الاديب العربي ، بعد خمسة حزيرانات ، مدعو الى مزيد من النتاج الثوري الذي يفضح كل ما في المجتمع العربي من زيف ودجل ، على جميع المستويات .

٢ . ازمة الانتاج اللبناني

طرح علي اديب صحفي السؤال التالي :

« ما السبب في فقر الانتاج الروائي في لبنان حيال الفنون الادبية الاخرى ؟ »

وقد رأيت ان انقل جوابي اليه فيما يلي :

أصحيح أن الانتاج الروائي هو وحده الفقير اذا قورن بالفنون الادبية الاخرى في لبنان ؟

انني اعتقد ان هذا الفقر ينسحب على جميع فنون الادب في لبنان ، باستثناء المسرح الذي شهد في السنوات الاخيرة ازدهارا حقيقيا .

فالشعر والقصة والدراسة والنقد ، كلها تعاني ازمة انتاج عندنا ، منذ اكثر من عشر سنوات . وهذا يعني اننا نعاني ازمة خلق وابداع ، بالنسبة الى ما نشهده من انتاج في البلاد العربية الاخرى اولا ، وبالنسبة الى ما عرفه الادب عندنا من خصوبة في الخمسينات والستينات .

وعلى ذلك يصبح الموضوع هو تحري اسباب هذه الازمة في صورة عامة .

ويخطر في البال ان يكون احد هذه الاسباب اضطراب الاوضاع السياسية في المنطقة العربية ، ومنها لبنان . لكن هذا اضطراب لم يؤد الى ازمة في الانتاج في البلاد العربية الشقيقة ، بل لعله كان حافزا لخلق انتاج يتميز بالتعبير عن القلق والتمزق وربما التشاؤم واليأس ، او بالتعبير عن الامل في الفداء والتضحية والنضال . مما يدل على ان الاضطراب السياسي لا يلزم عنه بالضرورة انقطاع عن العطاء .

ويخطر في البال ان يكون احد هذه الاسباب غياب جيل الشيوخ اما بالوفاة (عمر فاخوري ، مارون عبود ، رئيف خوري ، سعيد تقي الدين وسواهم) واما بالانقطاع عن الانتاج الابداعي (ميخائيل نعيمة ، خليل تقي الدين ، توفيق يوسف عواد (*) وسواهم) لكن هناك جيلا جديدا بدا منذ الخمسينات يحتل ساحة الانتاج ، فهل كان عطاؤه ضعيفا او محدودا ؟ الواقع ان انتاج هذا الجيل ، وربما كنت شخصيا احد افراده ، قد ضعف كما وكيفا منذ الستينات . ويبقى السؤال مطروحا عن اسباب ذلك .

أيكون السبب ، أو الاسباب ، أذن ، مرتبطا « بوضع » الاديب اللبناني ؟ هل يعيش الاديب اللبناني حياة معنوية ومادية تمكنه من الانتاج ؟

ان شروط الابداع التي ينبغي ان تتوافر للاديب على الصعيد المعنوي تتلخص في ضمان حرية القول له . ولا ريب في ان ذلك مؤمن للاديب في لبنان . اما على الصعيد المادي، فهنا مجال القول الواسع .

ونحن نعتقد ان الاديب في لبنان منصرف اجمالا عن العطاء والانتاج ، لانه منصرف اجمالا الى ملاحقة أسباب العيش ووسائل الرزق .

ان معظم الادباء اللبنانيين ، ان لم نقل كلهم ، مرتبطون بأعمال واشغال بعيدة عن همومهم الادبية والفنية ، لكنها تؤمن لهم الحد الادنى من العيش . وكثيرون منهم ، في أحسن الظروف ، يعملون في الصحافة ، وليست الصحافة دائما بالمناخ الصالح للانتاج الفني . ونحن في لبنان لا نعرف اديبا متفرغا للانتاج وحده الا ميخائيل نعيمه ، امد الله في عمره .

والحق ان الاديب في لبنان ، شأنه شأن اي مواطن ، ملاحق بكثير من مطالب العيش ليقيم اوده واود اسرته وليؤمن الدراسة والتطبيب والملبس الخ ، ما دامت الضمانات العائلية والصحية وسواها معدومة او ضعيفة . فهو في هذه الحالة يضحي بانتاجه الادبي من اجل معيشته ومعيشة اسرته. ولئن كان ثمة قلة ضئيلة من الادباء تتطلب الرفاه وتسعى الى البذخ ، فان ذلك قد يكون مشروعا ومفهوما في لبنان الذي يعيش معظم سكانه فوق طاقاتهم المادية . ولكن يبقى ان معظم الادباء يعيشون حياة ضيقة مليئة بالقلق والمخاوف. فمن هو المسؤول الحقيقي والرئيسي عن هذا الوضع الذي يجد الاديب نفسه مضطرا الى العيش فيه ؟

اننا نعتقد ان الدولة عندنا مسؤولة ، الى حد بعيد ، عن هذه الازمة . ان تنكر المسؤولين ، ابتداء من القمة وانتهاء بالسفح ، لكل انتاج ابداعي ، وانعدام جميع اسباب الاحتفال او التشجيع او التكريم ، كل ذلك يحدو ادباءنا الى الزهد في

(*) اطلعت اخيرا على مخطوطة رواية جديدة لتوفيق يوسف عواد تعيده في صورة بارزة الى ميدان الادب الروائي .

الادب والانتاج ، سعيا وراء الرزق ، بحيث يصبح همّ الادب عندهم شاغلا ضعيفا . ولئن كان صحيحا ، الى حد ما ، ان الاديب المبدع لا ينتظر تشجيع حكومة ما ليبدع ، فأكثر منه صحة ، والى ابعد الحدود ، ان التنكر لاسياج الادباء لا يمكنه ان يؤدي الى ازدهار الادب وخصب العطاء .

ان في كل بلد عربي ، اذا لم نشأ ان نتحدث عن البلاد الاجنبيه ، ادارات مسؤوله تابعة لوزارة الثقافة والاعلام ، تهتم بالانتاج فتقدم الى المؤلفين مساعدات لنشر كتبهم ، او تنشر لهم هده الكتب وتعمل على توزيعها وترويجها ، او تشتري منها كميه معينه لمكتباتها ودوائرها ، ما عدا لبنان . اما هده الجوائز الفقيرة التي تمنحها الدوله احيانا ، فهي لا توحي بالثقه ، بل تطرح كثيرا من علامات الاستفهام ، لما يرافقها من اهواء ونزوات ، فهي بالتالي ليست عنصر تشجيع او تكريم .

وهكذا نستطيع ان نحكم ، في نهاية المطاف ، ان فقر الانتاج عندنا ، ليس في الروايه فقط ، بل في كل فن ادبي اخر ، مرده ، الى حد بعيد ، الى تنكر فظيع لدى المسؤولين الذين يضعون الثقافة والفكر في آخر همومهم ، ولا يفكرون في اية سياسه ثقافية تضع تشريعا علميا يضمن الحد الادنى من الوسائل التي تمكن الاديب من الانصراف الى الانتاج (من مثل التفرغ والمنح والرحلات ورواتب التقاعد والضمانات الصحية والعائليه الخ) .

ان « الاشعاع » الذي كان يدعيه المسؤولون في العهود السابقة ، والذي لا يزال يدعيه المسؤولون اليوم ، انحسر من ميدان الثقافة والفكر ، لينحصر في ميدان السياحة والاصطياف والخدمات وربما التفاح « المشع » . ولولا المبادرات الفردية التي يقوم بها بعض وسائل الاعلام الخاصة في لبنان (من مثل المجلات الادبيه ودور النشر والمسارح وسواها) من غير اي تشجيع او مساعدة ، لفقد لبنان كل سمعة ثقافية وادبية له . وهذه السمعة تتعرض الان ، على كل حال ، لكل الاخطار ما دامت السياسة الثقافية في لبنان غائبة عن فكر المسؤولين وضمائرهم !

٣ . الاب والبنت

بلغت ابنتي « رائدة » هذا الشهر الخامسة عشرة .
وقد اقامت في المنزل احتفالا صغيرا بهذه المناسبة دعت اليه بعض لداتها من رفيقاتها وقريباتها .

وآثرت اول الامر الاّ أتطفل على الاحتفال ، وان اترك للمحتفلات حريتهنّ يمارسنها كما يشأن ، بالرغم من رغبتي في حضور هذا اللقاء ...

وظللت في غرفتي اقرأ في كتاب ، واحاول ان افهم ما اقرأ ، فيما كانت اصوات الفتيات وصراخهنّ وضحكهنّ تبلغ مسمعي ، فتزيدني رغبة وشوقا ...

ولا بد ان رائدة قد هجست بما كنت أحسه ، فدخلت عليّ الغرفة تطلب ان تعرّفني على رفيقاتها وان اشاركهنّ حفلة اطفاء الشمعات الاربع عشرة .

وحين واجهت الفتيات ، داخلني على الفور الشعور بأني بدات أشيخ ...

كانت اعمارهن تتراوح بين الرابعة عشرة والسادسة عشرة ، وكان الصبا يتفجر من وجوههنّ واجسامهنّ ، وكان المرح ينطق في ملامحهنّ حيوية وبشرا وانطلاقا .

وجلست اصغي اليهنّ يتمازحن ويتندّرن على اساتذتهنّ ...

ثم اخذن يرقصن على انغام الموسيقى رقصة «الجيرك»
ودعتني رائدة الى مراقصتها ، فقلت لها انني لا احسن هذه الرقصة المجنونة ، واني كدت انسى حتى « التانغو » الرومانتيكية ... فسارعت رائدة تضع موسيقى تانغو ، وتتجه اليّ وهي تقول :

– تعال يا بابا ... سأذكرك بشبابك !

وفتحت لي ذراعيها ، فخاصرتها واخذنا نرقص .

واغمضت عينيّ ، حتى لا ترى رائدة دمعتي تلك .

سهيل ادريس

الجوع يسرق المدينة

للشاعر ممدوح عدوان

لم يزل فقراء القرى يأكلون البذار
لقمة توقف الجوع ، وليهجم السيل ،
مستقبل الجوع اوضحه أمسه
والخواء يفرّخ وسط الجرار
لم يزل فقراء القرى يولدون من الكسل المر
ينمون فيه عجافا : ثمار السنين العجاف
ويروّضهم جوعهم ليظلوا خراف
يفقدون الدموع وتبقى العيون الكسيره
يستوي الامر ، هذا البوار كهذي المواسم
اذ لا يرون القطاف
حصة الجوع ليست سوى حرقات الليالي المطيره
(في ملاهي المدينة يعلو الضجيجعن الحق والمدن الغائبة
في مقاهي المدينة يصّاعد الصوت مثل الستار
فيخبىء جوع القرى بحرارته الكاذبة
ويغلق في أوجه البائسين أسى المثل الخائبه
في نساء المدينة يضحي الطعام أجور البغاء
تبدل أنثى المدينة روادها
مثلما بدلت نسوة الفقراء الالم)
وانا في زمان الطوي حرقة غاضبه
وانا في الملاهي ضجيج وبين المقاهي ستار كلام
وبين النساء خؤون
حامل منذ جئت نحول القرى المتعبة
حامل شهوة للرغيف ، وللفرح المستحيل ،
ولحم النساء ، وبعض الجنون
كل يوم ابلل وجهي لاغسل عنه الندم
(كيف أمحو ملامحه المذنبة ؟)
أرسم البسمات فأطلي ندوب ضغينة اهلي
التي ضيعت في المواسم
انقل الخطو محترسا واخبىء حقدي كخنجر آثم
أسرق الضحك والجسد المستباح
واكشف وسط العناق الرياء
وأعود الى بيتنا مثقلا بالغنائم
فأعانق اهلي ونقتسم الضحكات :
لانا استدنا دموع التعازي
وضحكات افراحنا
وسواد المآتم
وأنا حامل دمهم :
كل ثأر يخبئه المتخمون
كل ثأر توزّع بين القرارات
والامنيات التي علبّت
والدموع التي حولت للمساحيق ماء
وانا حامل دم أهلي الذين تزور آلامهم
كل صبح وكل مساء
وانا أعرف الجوع اذ يتنكر صوما واكل بذار
وأنا أعرف الخوف اذ يتبدل تقوى وحب شجار
وانا أعرف الذل اذ فرضوه القناعه :
نكران هذي الحياه
جوعهم كافـــر :
صار ذاكرة وبطونا مورمة
وجلود صبايا مهدله
وأمتنانا لفضل السماء
جوعهم يتحول كابوس عمر
وأهلي يقولون غير كلامهم
يسلبون التأوه ،
لم يعطهم عمرهم غير صوت الدعاء
انا وحدي دخلت الى دغلة الوحش
عليّ سأعرف جوعي الذي خبأوه
وراء المنى الماكرة
وسلاحي دهائي :
به اتقن الرقص عبر الدهاليز
أتقن ان ادعي شبعا
عفة لتغلف شهوتي الفائرة
اتأبط حقدي القديم وامضي رشيقا كطفل بريء
اتجاهل فقري القديم ، وحين أرى نبعه بينهم
سأداري اضطرابي ببعض الغناء
مستخفا بما يتساقط مني على الدرب
تحت سياط الطغاة أو الاعين الفاجرة
ما الذي سأداري :
كرامتي المستباحة تحت السياط ،
أم المستباحة تحت سنابل خيل الغزاة
ام اليأس لحظة اكل البـــذار
ما الذي سوف ابكي :
بلادي التي فقدت
ام بلادي التي نضبت تحت اقدام اهلي الحفاه
أم بلادي التي ركضت، حملت خوفها من جنون الطغاه
ثم ألقت روافد احزانها في سيول الغزاه

أم بلادي التي افتضحت واستراح بنوها على خزيها
وبماذا يغطي الفضيحة قوم عراة
آه يا أرضنا الناضبه
ما الذي نشّف النهر ،
رمضاء مجراه ؟ أم شمسه الساخنه ؟
ما الذي قتل النائمين
خناجر غدر ؟ ام العلة الكامنة ؟
ما الذي أكمل العري ؟
هذا الجراد الغريب؟أم الدود في التربة الحاضنه
من تراه سيبدأ فينا البكاء ؟
علنا بعده نطرح الاسئله
من تراه سيصرخ في كبرياء ؟
رافضا هذه المهزله
قبل ان تسقط المقصله

* * *

يا بلادي التي علمتني البكاء
ما الذي سوف تعطيني في المفاجأة المقبلة
بعدما حطم الجوع والخوف في جبهتي الكبرياء
ما الذي أسأل الآن والاسئله
وقفت تتزاحم خلف كوى أدمعي المقفله
لم تعد لي سوى وقفة الصمت وسط الشقاء
قبل ان تسقط المقصله

* * *

يابلادي اعذري دمعنا حينما ننزوي
واعذري حرقة الآخ في عجز أيامنا الخاويه
ما الذي ينفع الان هذا الصراخ ؟
وليس الصراخ مدافع
ماذا لديّ سوى الشعر
والشعر ليس بأرغفة او جنود
وانا في بلادي التي لست أقوى على هدم أبراج آلامها
لست أقوى على الصمت في بؤسها
لست أقوى على هجرها واجتياز الحدود
سرق الجوع منا البلاد فقال الولاه :
« لا تضيع المدينة حتى تصير بأيدي الغزاه »
قل اذن: ماأسمه حين تأكل كل البذار ومدخرات الشتاء
ما اسمه النوم خوفا او الرقص خوفا ،
او الضحك خوفا ،
او العيش في المجزره
ما اسمه حين يقفل الباب نحو غد الفقراء
لا تقل لي : بلادك محمية بجنود تخفّوا فلم أرهم
سأقول : بلادك محتلة بجنود تخفوا فلم ترهم
وأقول : البلاد مزورة
وجلود البنين خوت لا تضم سوى التبن
كيما تظل البلاد حنونا تدر الحليب
وأنا اترامى قتيل كوابيسها والهزال
افتح العين صبحا فابصر زهر حدائقها تنكا
ثم تمسي الحدائق عند الدجى دركا
وبلابلها تختم اليوم بالتبغ ،
تبدأ صبح الغناء سعال

وقتيل المجاعة يصرخ فيها بغير كلال
فاسمع الصوت :
هذي بلادي التي عشت فيها كميت
وليست بلادك حين تبيع ثراها سلالا سلال
وأسمع الصوت :
هذي بلادي التي جعت فيها
وليست بلادك انت الذي لا تراها سوى وجبة الغذاء
وأسمع الصوت :
هذي بلادي التي علمتني البكاء
وبلادي الجزيرة منفية عن شواطئها
سرق الماء من بحرها
سرقت من علاها السماء
وبلادي طريق ، رصيفاه جوع
رصيف تسوّل لقمته من رصيف
والطريق بايدي الغزاة رغيف
وبلادي مشت مجبره
نشف الماء فيها ومات الكلأ
نقلت خطوها حيث شاء الظمأ
ووراها مشت مقبرة
وبلادي ضاقت دروبا وتاهت وراء السراب
واضاعت بنيها
ورائدها لم يعد ، لم يجئها النبأ
وبلادي مشت تبتغي أملا لم تره
لم تجد في الطريق سوى المجزره
كل نبع رأته مشت صوبه
وصلت قبلها المقبره

يا بلادي التي بدأت عمرها من دم الاورده
والتي سقطت بيننا مُجهده
انا أنكرت ايدي المعزين ، أنكرت صوت العزاء
كابر الكل فيك وقالوا : ستنهض
قالوا : تفاجيء عودها بالبقاء
تنهض الارض ، قلنا ، وينهض فيها البشر
تنهض المثل المقعده
ينهض الرمل ، ينفض عنه الغبار
وينهض بين الصخور الشجر
ثم قلنا : سيصبح جوع الجياع سيوفا
ويضحى البكاء غناء
ترتدي الارض أثوابها : فالشحوب رداء
ومسحنا الدموع التي ذرفت في الزوايا
نقلنا خطانا بصمت
خشينا اندلاقك موتا
فيبصره الغرباء
وتلاقت عيون الاحبة (كان البذار لهم وجبة)
كان بين الوجوه عياء
وتلاقت عيون الاحبة في غفلة من عيون الحذر
فانفجرنا بكاء

دمشق
ممدوح عدوان

القفص

قصة بقلم
سليمان فياض

١ ـ حلم الشاعر :

امتدت يده الضخمة . تركزت عين العصفور على يده ، وجـل العصفور مفزعا . تراجع الى الخلف محتميا بوليفه . كفا عن الشدو. ارتفعت عين العصفور الى أعلى اليد . عبرت نظرته المعصم ، فالساعد، فالعضد . تسلقت الكتف ، فالعنق . سقطت نظرته على الوجـه . عينان منداتان بالاسى . هدأت ارتجافة العصفور في القفص . لكن القفص اهتز بعنف . سقطت نظرته من حـالق الى اليد . اليـد اختفت . باب القفص مفتوح . لا أسلاك هناك . رنا الوليف الـى وليفه . اربع عيون راحت تنظر الى الباب المفتوح . أدار العصفـور ظهره للباب . راح منقاره يلقط الحب . قفز الى حافة الماء . اخـذ يشرب . رفع عينيه . رأى الخلاء الحر ، تتناثر فيه جدران ، فوقـه يمتد شريط أزرق ، وطائر يرفرف . بدا العالم رائعا خارج القفص . تداخلت المعالم ، وانساب البحر تحته . راح يرفرف متعبا ، يخشى السقوط . تشابكت الاغصان من حوله . أخذ يقفز بينها ، محاذرا من الطيور الكبيرة ، محاذرا ان ترتفع بندقية صياد ، حصاة مارقة ، الى اعلى ، من يد طفل . يتعبه البحث عن حبة قمح ، رشفة ماء فيجدول بلا أمواج . عاد يرشف من ماء القفص . استدار هانئا . فليبق الباب مفتوحا او يغلق . أخطار الخلاء ما زال يذكرها . جناحاه نسيـا الطيران. القفص عامر بالحب والماء . الاسلاك تدعوه كالاغصان للغناء . رنا الوليف الى وليفه . تلفت حوله . لا شيء سوى الاسلاك ، والحب، والماء ، والباب المفتوح . الوليف طار . سيعيش وحيدا في القفص ، مع الاسلاك ، والحب والماء . وحيدا بلا وليف !

وحيدا بلا وليف ؟

طار العصفور من باب القفص . هبط على حافة الشرفة . جسده يهتز . جناحاه ترتعدان . تلفت حوله باحثا عن الوليف . طار فـي الخلاء المائع . ارتفع وانخفض . شرّق وغرب . عاد يبحث عن القفص. رأى الحب والماء ، والاسلاك . باب القفص مفتوح ما يزال . دخـل القفص مرفرفا بجناحيه . انطوى في أسى على نفسه ، مـع الحب ، والماء ، والاسلاك . مد منقاره تحت جناحه ، دفنه ونام ، يحـلم بالوليف . اهتز القفص مرة اخرى . وقعت عيناه على اليد . اليـد لا تغلق القفص . اليد تمتد الى داخل القفص . اليد تجذبه مـن داخل القفص . اليد تضعه برفق على حافة الشرفة . اليد تدفعـه للطيران. اليد تحمل القفص وتختفي. يرتفع العصفور مرفرفابجناحيه، وينخفض . يشرّق ويغرب ، باحثا عن الوليف . باحثا عن القفص .

٢ ـ العبد :

ناداه السيد :
ـ أيها العبد .
ـ لبيك يا سيدي .
ـ لست من اليوم سيدك .
ـ وأنا ؟ لست عبدا ؟
قالها العبد بفرح . بحزن قال السيد :
ـ نعم ، أيها العبد . اذهب الآن .
ـ لكنني عبدك . لا أحد لي سواك .
ـ اذهب أيها العبد .
ـ بعتني أيها السيد ؟
ـ لا أيها العبد .
ـ عبد من ساكون اذن ؟
ـ عبد نفسك . مثلي .
ـ نفسي ملك لك . أنا وما ملكت يميني ملك لك .
ـ أنت حر أيها العبد . اذهب من هذا البيت .
ـ أنا أيها السيد . أمرك أيها السيد .
ـ لست سيدك .
ـ أمرك يا مولاي .
ـ أف . اذهب . انتظر . خذ .
وضع السيد عشرة جنيهات في يده .
ـ الآن . اذهب .
ـ أذهب ؟ كيف ؟
ـ انت حر .
ـ الى أين ؟
ـ انت حر .
ـ حر ؟
ضحك العبد .
ـ هذه نكتة .
ـ بل انت حر .
وضع يديه على كتفي عبده .
ـ اذهب أيها العبد . وكن سيدا أيها العبد .
ـ سيدا ؟ لم أولد سيدا . لم أعش يوما سيدا . كيف اكـون الآن سيدا ؟ بعد هذا العمر ؟ لا .
ـ أخرج أيها العبد . أمرني السادة الاكابر بطردك .

ـ تقصد بموتي ؟
ـ بمنحك حريتك أيها العبد .
ـ لكنك تقتلني ايها السيد . لم اخنك يوما . ولقد احببتك . جعلتك لي ابا . توجتك ملكا .
ـ اذهب أيها العبد . تذكر انني كنت اهينك ، اجيعك ، انيمك مع البهائم ، أضربك بالسوط .
ـ انا عبد . والعبد يهان ، ويجوع ، ويضرب بالسوط ، وينام مع البهيمة . اهانتك لي تعني انك تذكرني . تجويعك لي يعني انــك ستطعمني . ضربك لي بالسوط يعني انك تحبني . ألست تؤدب ولدك؟ لا تقتلني الآن .
ـ هم يقتلونك ، ويقتلونني . اذهب . لا حيلة لي ، أو لك .
ـ سأذهب . امرك يا سيد .
خرج من بيت السيد . لم يكن حزينا ، ولا فرحا . كان مرفوع الراس . فلقد اتخذ قرارا لاول مرة . ان يبقى ولا يذهب .
« لن أذهب أبدا » .
وعلى باب بيت السيد . جلس العبد السابق للسيد ، منتظـرا ان يدعوه السيد ، او ابن السيد ، او حرم السيد . في ذات نفسه يحدث السيد . « كم أنت طيب ايها السيد » . وتصدقهم أيهــا السيد ؟ »

٣ ـ السجين :

فتح السجان باب الزنزانة . باب العنبر . نادى :
ـ محمود عبد الصمد .
رفع بصره اليه ، من فوق برشه .
ـ تعال هنا .
سار متثاقل الخطى .
ـ نعم .
ـ افراج .
ـ افراج ؟
ـ نعم .
ـ افراج ؟ عمن ؟
ـ عنك انت .
ـ انا ؟
ـ نعم انت . محمود عبد الصمد . مبروك .
ـ لن اخرج .
ـ ستخرج .
ـ لــن أخرج .
ـ عشرة اعوام ، ولم تشبع ؟
ـ أشبع . السجن بيتي .
ـ بل ستعود الى بيتك .
ـ لا بيت لي . هذا بيتي .
ـ كان بيتك .
ـ ما يزال بيتي .
ـ اليوم افراج . من يكره الفرج ؟
أمسك السجين بالسجان وهزه :
ـ دعني .
ـ اذهب .
ـ لن أذهب .
دفعه السجان امامه :
ـ سر امامي .
التفت للسجان :
ـ هل ستخرج معي ؟
ـ أنا ؟ ها ها .. هذا بيتي . وهنا الطعام والشراب .

من الباب الكبير للسجن دفعه :
ـ اذهب .
واغلق الباب وراءه . اخذ يدق الباب بقبضتيه :
ـ هذا بيتي . هذا بيتي .
دميت يداه . سجد يبكي . حين نهض ، نادى على الرفاق ، ناظرا الى الكوى ، والقضبان :
ـ البرش لي . البرش .برشي . فليحذر أحد أن ينام عليــه . حافظوا على برشي .
أخذ يجرجر قدميه ، محني الرأس . لا شيء سوى الصحراء . في الصحارى عقارب وحيات . وراء الصحراء : الناس . وقف فوق الهضبة . رأى بيتا شامخا ، عزيزا ، ومهيبا . رأى السجن فسمي أعلاه الحراس . كور قبضتيه . رفعها متوعدا ، واعدا ، معاهدا :
ـ ساعود . ساعود الى برشي . سأسرق . بل سأقتل .
همس لنفسه وهو ينزل يده : « من جديد سيمسكني الشرطي » . « سيضربني الناس والشرطي » . « سأشعر اني مساق الى الموت » . « لكني سأقدم شهادة ، تفتح لي باب السجن . باب بيتي . بــاب الزنزانة . باب العنبر . حيث برشي ، والطعــــام ، والشراب ، والجدران التي تحمي . يصبح لي الشرطي صديقا . لا يخاف احدنــا من الآخر . لا السجين ، ولا السجان » .

٤ ـ المدرس :

كان الجو غائما ، مضببا ، مثلما بين اليقظة والنوم ، بين النور والظلمة ، بين الواقع والحلم . كان الجو رماديا . شعره صــار أسود أبيض . شعرة بيضاء ، وشعرة سوداء . وجهه مستطيل أعجف. عيناه بلا بريق . زجاجيتان . لا تنظران الى الداخل . لا تنظران الى الخارج . بشرته داكنة الحمرة ، مزرقة ، كدجاجة مريضة ، منتوفة الريش . كمريض بالقلب ، يوشك ان يصمت صمتا ابديا . مرآه يذكر بحديدة علاها الصدأ . بماء قد ركد منذ عهد بعيد . ملامحه محددة . ولكنه ، كله ، كالزئبق . (صار تحدده بلا وظيفة) . يستوعبه كــل وعاء : راحة كف . ترمومتر . سطح أملس . لا طعم له . لا لون له . لا رائحة . لا فائدة منه ولا ضرر . لا خير ولا شر . لا جد ولا هزل . منفيّ في حجم كتلته . معك معك . مع كل أحد . ليس عليك ابدا ليس على أحد . أي أحد . في يده حقيبة ملأى أبدا بالورق : ورق العام الماضي . ورق العام الحالــي . ورق العام المقبل . أي ورق . حقيبته سوداء . بنطلونه رصاصي . كتفاه مشجب ، محنى الطرفين ، محنى العنق ، كالاحدب . قالوا له يوما :
ـ قف هنا ، امام باب هذه المدرسة . لم ؟ لا تسأل .
ولم يكن قد سأل أبدا .
ـ هذا أمر . نفذه . حتى يصدر أمر آخر .
وقف في الجو الرمادي الغائم المضبب . بين اليقظة والحلم ، وقف . فكر لحظة ، لحظة خاطفة ، في البيت ، والزوج ، والولـد . حسم الموقف . فلينتظروا . ولينتظر . قالوا له :
ـ قف هنا .
فليقف هنا .
قالوا له :
ـ لا تتحرك . لا تتكلم .
لن يتحرك . لن يتكلم . أول الشهر يعطونه راتبا . اول العــام يعطونه علاوة . في الستين يعطونه معاشا ، حتى بعد الموت ، للزوج ، وللولد . فليقف هنـــا . لا يتحرك . لا يتكلم . من اجل الراتب ، والعـــلاوة ، والمعاش ، والزوج ، والولد . مر يوم . مر أسبوع ، مر شهر . مر عام . مرت عشرة أعوام . مرت مائة عام ، ألف عام . وظل واقفا . لا يتحرك . لا يتكلم ، فلقد قالوا له :
ـ قف هنا .

مات الكل من حوله . لم يعد يرى احدا ، أو يسمع احـــدا . المدرسة ذهبت كالشعاع . الحي اختفى كالشعاع . المدينة اندثرت . صارت اطلالا ، احجارا . بدأ يسأل :

ــ أين ذهبت المدرسة ؟

ــ . . . .

ــ أين ذهب الحي ؟

ــ . . . .

ــ أين اختفى الناس ؟

ــ . . . .

ــ متى حدث ذلك ؟

ــ . . . .

لقد قالوا له :

ــ قف هنا .

وها هو واقف .

بدأ يسأ نفسه :

ــ لكن المدرسة ذهبت ، والحي ذهب ، والمدينة ضاعت ، والناس اختفوا ، فلم اقف هنا اذن ؟

لم يكن هناك أحد ليجيبه . ولم يقدر ان يجيب على نفســه . فحدث نفسه :

ــ الامر قد صدر .

واتخذ قراره الثاني الحاسم .

ــ عليك ان تنفذ .

وظل واقفا . مبررا لنفسه ، مؤكدا لنفسه :

ــ حتى يصدر امر آخر .

٥ ــ الدينمو :

يسمونه « الدينمو » . عقله ذاكرة ضخمة ، لا تنسى . يذكر كل ما تراه العين ، كل ما تسمعه الاذن . يذكر كل ما حدث ، كل مـــا يحدث . يحفظ كل القـــوانين ، واللوائح ، وتعديلات القوانين ، واللـــــوائح . يذكر ، يحفظ ، من أول مرة ، حتى الارقام ، حتى الكلمات ، حتى لون الورق ، حتى اسماء العمال ، آلاف العمـــال . ساعات يومه عمل ، حركة ، تفتيش ، والعين يقظى ، والاذن صاحية. ساعات نومه ، في العمل ، حلم بالعمل . تتغير عليه وردية العمل ، ويظل يعمل . في الوردية الثالثة يوقظونه من اجل العمل . البيت يعود اليه مجبرا ، في يوم الجمعة . قال لزوجته :

ــ اعتبريني ميتا .

ونهضت الزوجة بالعبء : البيت ، والولد ، وانتظار عودته . كانت وجهه الآخر . كل مشاكل العمل يعرفها . كل مشاكل العمـــال يعيشها . حتى عمر الآلة ، حتى قطع الغيار ، المطلوبة ، والناقصة . لكنه لا يبت في مشكلة أبدا . يحملها مكتوبة على الورق . يقدمهـــا لمدير المصنع . يطلب رايه . يعرف ان مـــــدير المصنع لا يعرف ، لا المشكلة ، ولا حل المشكلة . يهز المدير رأسه ، كمن يعرف . يسأله، كمن يتكرم :

ــ ما رايك انت ؟

يقول الدينمو :

ــ الراي كذا . الحل كذا . فلنفعل كذا .

يتفكر مدير المصنع . يجيبه :

ــ طيب . نفذ .

يقول الدينمو :

ــ اذا سمحتم . تأشيرة . توقيع .

يساله المدير ، كمن يتكرم :

ــ ماذا أكتب ؟ بل اكتب انت . وانا اوقع .

يؤشر الدينمو . يوقع المدير . يرفع الدينمو راسه . يتنهــد سعيدا . المدير هو الذي امر . المدير هو الذي وقع . ينصرف الدينمو لينفذ . يوشك المدير ان يناديه . لمح جيبين كبيرين حول عينيه . هالتين سوداوين بين خديه . عروقا صفراء في بياض عينيه . يـــود ان يساله :

ــ أليس لك بيت ؟

يود ان يقول له :

ــ اذهب واسترح .

لكن المدير يتذكر . هو بدونه لا شيء . العمل بدونه سيتوقف . المصنع سيغلق . العمال سيجرأون عليه . يتركه المدير يذهب . ثم .. مات مدير المصنع . مات عقـــله أولا ، ثم جسده ، من طول ما جلس خاملا . هكذا قالوا . قالوا :

ــ الدينمو كل شيء . الدينمو قتله . لذلك مات مدير المصنع.

اضطرب المصنع . تكاسل العمال . كف الدينمو فجاة عـــن الحركة . ظل هامدا في المصنع . فمن يأمره لينفذ ؟ ومن يؤشر ؟ ومن يوقع ؟ ظل حائرا كالطفل بدون امه . خجولا كالمرأة بدون رجل . دعاه الرئيس الاكبر . جلس الرئيس في الكرسي الشاغر . قـال الرئيس للدينمـــو :

ــ اجلس .

جلس الدينمو حيث كان يجلس . اعطاه الرئيس سيجـــارة . قال الدينمو :

ــ لا ادخن .

قال الرئيس آمرا :

ــ دخن .

اخذ الدينمو السيجارة . بقيت في يده بلا نار . قـــــال الرئيس للدينمو :

ــ مات مدير المصنع . عاش مدير المصنع .

قال الدينمو :

ــ من ؟

قال الرئيس الاكبر :

ــ انت .

انتفض الدينمو فجاة . قال الدينمو :

ــ معذرة يا سيد .

ــ هذا امر .

ــ الا هذا الامر .

ــ لماذا ؟

ــ من يامرني ؟

ــ انت . انت ستامر .

ــ لا اقدر .

ــ بل تقدر .

ــ لا اقدر .

تنهد الرئيس الاكبر . أوشك ان يضحك . اوشك ان يبصق . قال الرئيس وهو ينهض :

ــ انهض .

نهض الدينمو .

ــ اجلس الى هذا المكتب . في مكانك ساجلس .

جلس الدينمو .

ــ الآن انت مدير المصنع .

ــ لا . لست مدير المصنع . لا اقدر ان امر .

تنهد الرئيس الاكبر . قال للدينمو :

ــ تذكر . المدير مات . والمدير لم يكن يفكر . انت كنت تفكر

والمدير لم يكن يؤشر . أنت كنت تؤشر . أليس كذلك ؟

قال الدينمو :

ـ هو الذي كان يوقع .

قال الرئيس :

ـ تعلم الآن . تعلم كيف توقع .

قال الدينمو :

ـ بعد ثلاثين سنة خدمة ؟

ـ هذا افضل .

ـ معذرة .

ـ طيب . فكر لي . أنا مدير المصنع . المدير فرضا .

ـ تفضل .

ـ امامنا مشكلة . ما هي ؟

ـ ان نوجد مديرا للمصنع .

ـ من تراه يصلح ؟

فـلان .

ـ فلان ؟ لكنه عينك ، ساعدك الايمن .

ـ أعرف .

ـ وتقبل ؟

ـ حين يجلس الى هذا المكتب . ساقبل . حين يفعل .

ـ لكنه لا يعرف مثلك . لا يفكر مثلك .

ابتسم الدينمو منتصرا . وقال الرئيس الاكبر :

ـ المدير الاسبق ، لم يكن يعرف ، لم يكن يفكر .

الرئيس الاكبر ، فزع ، صرخ :

ـ انهض .

نهض الدينمو . الرئيس الاكبر أمر :

ـ ناد عينك . ساعدك الايمن .

الدينمو أحنى رأسه . وذهب لينفذ .

٦ ـ ملاحظات قارىء :

رجل الشارع ضحك . ضحك العامل . ضحك الفلاح . ضحك الحرفي . حتى التاجر ضحك ، والثائر ضحك . طوى الصحيفة ، غادر مكانه الى الشرفة . في الشرفة قفص . في القفص عصفور زينة، أصفر أخضر . العصفور شرب وارتوى . العصفور لقط الحب وشبع . العصفور شدا حتى تعب ، العصفور غنى حتى بحت حنجرتـه . العصفور رفرف في القفص . صدمته الاسلاك من كل جانب ، أعلى وأسفل . العصفور رنا للخلاء . العصفور حن للطيران . حلم . تذكر. ثارت مواجعه . رجل الشارع يرى . رجل الشارع يسأل :

ـ العصفور لا يخرج من القفص ؟ والباب مفتوح له ؟ هذا مضحك. هاالعصفور ينقر في الاسلاك . يبغي ان يكسرها ، ان يقصفها . ان يجعلها تتباعد ، حتى لو سقط في البحر . توقا للحرية . حتى لـو جاع . لو مات عطشا . المنقار يوشك ان يتكسر .

رجل الشارع مد يده . فتح الباب . في لحظة . في لمحـة ، لا تلمح . العصفور وثب . طار . اندفع من باب القفص . حلـق عصفور الزينة . سوف تسقط به جناحاه . لن يطير طويلا . سوف يأكله طير عابر . طير أكبر . لن يجد ابدا حبة برغل . ظل القفص مفتوح الباب . وطائر الزينة لم يعد . رجل الشارع حدث نفسه :

ـ حلم شاعر .

رجل الشارع نادى الخادم عنده . رجل الشارع قال للخادم :

ـ اذهب . اخرج من هذا البيت .

الخادم فزع . الخادم صاح :

ـ لم يا سيد ؟ لم أخطىء !

ـ اذهب .

ـ الرحمة يا سيد . أين أذهب .

ـ من حيث جئت .

ـ يا سيد . دعني عندك . من أين آكل ، أو اشرب ، او البس ؟ لا مال لدي ، ولا أرض ، ولا متجر .

رجل الشارع مد يده في جيبه . أعطاه نقودا تكفي . رجل الشارع قال للخادم :

ـ افتح كشكا للحلوى ، والتبغ . ستربح عشرين قرشا . كنت تكلفني اكثر ، عن أجرك ، وطعامك ، وشرابك ، ومبيتك . لكنـك ستكون سيد نفسك .

الخادم لم يفكر لحظة . لم يتردد لحظة . آخذ النقود مـن السيد . أدار ظهره . ذهب مندفعا . نسي حتى ان يشكر .

رجل الشارع ضحك . أمسك بالصحيفة ، بالقفص ، بحلـم الشاعر . مزقها ، قطعة قطعة . رجل الشارع فكر : لكن السجيـن اعتاد السجن ، لذلك سيعود اليه . والعبد الف عبوديته ، لـذلك لن يخرج منها . والدينمو مثل دوره كثيرا ، حتى نسي نفسه ، حتى صار أسيرا للجبن ، لذلك لن يكون مدير مصنع . لقد ماتوا. والشاعر لم يكذب !

(القاهرة) سليمان فياض

الفلسفة البنائية

وموقعها من المنهج العلمي

بقلم لوسيان سيف

ترجمة أحمد القصير

شهدت السنوات القليلة الماضيةفي فرنسا اهتماما متزايدابالاعمال والمجادلات النظرية حول الفلسفة البنائية المعاصرة وصل ذروته فيما بين ١٩٦٥ - ١٩٦٧ ، وان كانت دراسات ليفي - شتراوس الانثروبولوجية والتصورات اللغوية المرتبطة بها ، ونظريات ج. لاكان المحلل النفساني ، ونظريات فوكوه المؤرخ للعلوم الانسانية ، وأعمال باحثين آخرين يتردد بينهم اسم التوسير الفيلسوف الشيوعي ، قد نشرت خلال الستينات على نطاق واسع ونالت اهتماما بالغا ومناقشة جادة .

وليس الاهتمام الشديد بمدرسة فلسفية واحدة بالامر غير المألوف في تاريخ فرنسا الحديث : فقد كانت الموضة هي البرجسونية فيما بين ١٩٠٠ - ١٩٢٢ ، والشعبية الهائلة لوجودية سارتر فيما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٠ ، غير انه حتى الدراسة السريعة سوف تكشف ان البنائية ، بالمقارنة مع هذه المدارس الفلسفية ، لها سمات معينة جديدة تعبر عن تغيرات عميقة في حياة البلاد الايديولوجية .

ولا تهتم البنائية بان تعلن ((فلسفة جديدة)) قدر اهتمامها ان تظهر عجز المفهومات الفلسفية القائمة وذلك في ضوء المعرفة المتجمعة من طريق علوم الانسان . ولا تعتمد البنائية على ((فيلسوف عظيم)) واحد ، أي ((قدرة واحدة تسيطر على عقول الناس)) ، وانما تعتمد على حشد من المفكرين يبشرون بافكار جديدة . ولا يمكن ان نتناول البنائية على انها مدرسة فلسفية واحدة متسقة . ذلك انها تنتحل اكثر الاشكال تباينا ، بعضها يدرس موضوعات مجتزئة ، والآخر يتناول موضوعات تصل الى حد التناقض . كما ان موقفها من الماركسية غير متسق : تعتبر ان الماركسية شديدة الصلة بها ، او على

(١) تمت ترجمة هذه الدراسة نقلا عن النص الانجليزي المنشور بالعدد رقم ٦ (يونيو) عام ١٩٧١ من مجلة :
Peace, Freed omand Locialism
. كما نشر النص الاصلي باللغة بالفرنسية في العدد رقم ٧ (يوليو) ١٩٧١ بمجلة :
La nouveelle Revue imternationale
وينبغي التنويه بان الدراسة قد نشرت بالمجلتين تحت عنوان : Structuralism فحسب، ولكن بعد ان قمت بترجمتها الى العربية حاولت ان اضعها تحت عنوان مستمد من مضمون الدراسة، فربما كان نشرها لقراء العربية تحت عنوانها الاصلي ، اي ((البنائية)) فقط غير كاف للتعبير عن مضمون محتوى الدراسة ، خاصة ان البنائية لم ينشر عنها شيء يذكر باللغة العربية . - المترجم

الاقل سلف لها ، ومن ناحية اخرى ترفضها باعتبارها ((فرعا ميتا)) في شجرة انساب البنائية .

وفي النهاية، فان البنائية لم تتمتع الا برواج قصير الامد : بدأ بمناقشة ليفي - شتراوس الحادة ضد سارتر في كتابه ((الفكر الهمجي)) (١٩٦٢) ، وبلغ ذروته عام ١٩٦٦ بكتاب فوكوه ((الكلمات والاشياء)) وكتاب لاكان ((كتابات)) ، (اما اعمال التوسير وزملائه حول ((ماركس)) و ((رأس المال)) فقد ظهرت في نهاية عام ١٩٦٥) ، وكان ذلك قد حدث لمجرد ان تكتسحه احداث مايو - يونيو ١٩٦٨ .

ومن البديهي ان نسأل عن سبب احتلال البنائية مكان الصدارة بمثل هذه السرعة في منتصف الستينات ، خاصة انه عندما بدأت افكارها تجذب اهتمام الدوائر العلمية فان احدا لم يتوقع، فيما يبدو، ان هذه الافكار تستطيع ان تحدث ما يقال انه ((ثورة)) في المعرفة . والواقع ، ان الابحاث الرئيسية التي تعتبر اساس البنائية المعاصرة انما ترجع الى الثلاثينات ، بل ويرجع معظمها الى ما قبل الحرب العالمية الاولى . ففي مجال اللغويات يمكن الاشارة الى اعمال سوسير، وفيما بعد الى اعمال تروبنسكوف وجاكوبسون واعمال حلقة براغ ، وفي مجال علم النفس الى اعمال منظري (الجشتطالت) التي ساهمت الى حد كبير ، في فترة ما بين الحربين ، في ظهور آراء البنائيين ، كما يمكن الاشارة ايضا ، من وجهة معينة ، الى اعمال فرويد ، وفي الميدان الفلسفي يمكن الاشارة الى هوسرل واعمال باشلارد اللاحقة حول القضايا الفلسفية للعلم .

كل هذا يجعل من الضروري تماما ان يحلل الماركسيون اسباب انتشار البنائية ، خاصة انه في السنوات القليلة الماضية ، وبعد هدوء وجيز الامد ، كانت ثمة دلائل عديدة على عودة انبعاث افكار البنائية في اشكال جديدة ، ويرتبط هذا ، الى حد ما ، بنشأة فروع جديدة للمعرفة .

تحولات في الايديولوجية :

لماذا جاء انبعاث البنائية في منتصف الستينات على وجه التحديد ؟ اننا نعتقد ان احد الاسباب الاساسية ، ان لم يكن السبب الرئيسي ، انه حتى عام ١٩٦٠ احتلت مكان الصدارة في الحياة الايدلوجية انساق فلسفية تقليدية تفسر العالم بطريقة تأملية . فقد سادت الفلسفة الجامعية الروحية والديكارتية ، بما يتسمان من ولع بالذاتية ، باعتبارها شكلا مجردا للوعي البرجوازي ، ما يزيد عن مائة وخمسين عاما . ولا يرجع ذلك الى صلاحيتها العلمية ، وانما

يعود الى اللغو العلمي الذي غلفهما بقضايا موضوعية وقدمهما الى القارىء في شكل اكثر او أقل عقلانية . وقد استطاعت الفلسفة الذاتية بذلك أن تبقي كثيرا من المثقفين ، ولفترة طويلة ، في جهل بانجازات العلوم المختلفة والتي كانت كثيرا ما تقف على ارض غير راسخة . أن برجسون ، على سبيل المثال ، فرض أفكاره ذات الصبغة الذاتية على النفس الفسيولوجي والبيولوجيا ليجعلهما يخدمان الروحية التطورية . كما أن سارتر يفعل نفس الشيء ، وان كا نذلك يحدث بالطبع في ظروف مغايرة . فهو يستخدم المعلومات الخاصة بالمدرسة السلوكية في علم النفس (كتاب : موجز لنظرية ظواهريات العواطف) أو الخاصة بالتحليل النفسي (كتاب : بودليو) أو حتى الخاصة بالمادية التاريخية (كتاب : نقد العقل الجدلي) ، وبعد ان يفرغها من مضمونها يقدمها على انها مظاهر « الاختيار الحر للفرد » ، والذي يعتبره العامل الاساسي . وان كانت ثمة اختلافات وتناقضات معينة بين هذه الاتجاهات الفلسفية الذاتية ، الا انها قد تعهدت هي واتجاهات أخرى مشابهة بنفس الوظيفة المحددة للايديولوجية البرجوازية ، نعني بذلك ، ان تؤخر ، ولاطول فترة ممكنة ، الثورة الكوبرنيكية الاخيرة ، اي تلك الثورة التي لا مفر من ان تنذر بنهاية كل الفلسفة المثالية .

انه لامر طبيعي ان تسود افكار البنائية في المجال الايديولوجي في وقت لم نعد فيه الفلسفة الذاتية ، التي هي بمثابة البحث الاخير لفلسفة الماضي المثالية العظيمة قادرة ، ولاول مرة منذ بزوغ الفلسفة البرجوازية ، على ان تحافظ على مكانتها . وهذا يؤكد بشكل حاسم رأي انجلز بان انهيار كل الانساق الفلسفية التأملية امر لا مفر منه — وليس من قبيل المصادفة ان افكار ليفي — شتراوس بدأت تجذب الانتباه بمجرد ان فشل سارتر في محاولته اليائسة — في كتاب « نقد العقل الجدلي » — لانقاذ المعقولة المثالية الذاتية الخاصة بأولوية الوعي الفردي . وقد فشل سارتر رغم قبوله — اظهارا للموضوعية — المادية التاريخية (ومنذ ذلك الحين سعى سارتر الى ان يستر فشله النظري بأن ينحاز الى جماعات يسارية برجوازية صغيرة غير مرتبطة بأحزاب) . وفي الفصل الختامي من كتاب « الفكر الهمجي » جاء « الناقوس الثالث » لاعلان انبعاث البنائية متمثلا في رفض ليفي — شتراوس ، باسم علوم الانساق ، للايديولوجية الذاتية ، خاصة شكلها الاخير المعروف ، أي وجودية سارتر .

لقد حدث هذا حينما اخذت نتائج السيطرة الاحتكارية المباشرة لجهاز الدولة تتزايد بوضوح في كل مجالات الحياة الاجتماعية . فقد أدى نمو رأسمالية الدولة الاحتكارية الى انهيار سريع للمراتب الوسطى التقليدية والمجموعات البرجوازية القديمة ومؤسساتها السياسية وايديولوجيتها « الكلاسيكية » التي ظلت تمثلها في فرنسا الفلسفة الاجتماعية ، بالدرجة الاولى ، لفترة طويلة . كما اخذت تتزايد في الوضوح الطبيعية الطوباوية « للطريق الثالث » — منتصف الطريق بين الاحتكارات والطبقة العاملة — في حل « قضايا فرنسا » . فان افلاس الفلسفة التأملية بشكل عام ونموذج فلسفة « الطريق الثالث » المتمثل في وجودية سارتر بوجه خاص قد اصبح يتزايد في الوضوح . وهذا يفسر ايضا الاهتمام المتزايد الملحوظ بالماركسية، والتي ساهم انتشارها في توفير الظروف الفكرية الملائمة لمعارك مايو — يونيو ١٩٦٨ الطبقية الكبيرة .

ان البنائيين قد استهدفوا ان يعرضوا افكارهم على انها عناصر فلسفة جديدة تمت صياغتها كبديل للوجودية والفلسفات الذاتية الاخرى . وذلك هو محور كل مؤلفاتهم الشهيرة وان كان معظمها معاديا للفلسفة في اتجاهه الاساسي . كما ساعد البنائية ايضا مطالبتها تعميم نتائج البحث في مختلف المجالات العلمية خاصة في مجال الاثنولوجيا، واللغويات ، وعلم النفس ، وفي البداية تم النظر الى البنائية كحركة متحدة الاتجاه مع الماركسية . وهذا ما تشير اليه ، فيما يبدو ، أعمال التوسير . والواقع أن اعلان نهاية الفلسفة ، باسم علوم الانساق — الفلسفة التي يقصد بها الانساق المثالية القديمة — والنقد الجذري للايديولوجية الذاتية الاتجاه في مجموعها ، استنادا الى تحليل الظروف الموضوعية لكل « حقيقة انسانية » كان دائما وفي جوهر الامر مبادىء ماركسية (لم يستطع المراجعون وحدهم ، مثل جارودي ، ان يستوعبوها) .

هكذا وفي منتصف الستينات بدأ عديد من المثقفين يعتبرون ان البنائية شكل خاص جديد من ماركسية اصيلة تلقي التأييد في ظل التوجيه الهيب لاساتذة الجامعة البارزين والمحاضرين بها . وفي هذا المناخ الفكري الخاص اقتنع عديد من المثقفين التقدميين بشيء يتعارض كلية مع الماركسية على انه تطوير جديد لها . والى جانب ذلك ، فان هذا « التطور الجديد » ، أي البنائية ، يعتزم ان يصبح الايديولوجية السائدة في الوقت الذي يعلن فيه نهاية كل الايديولوجيات . ونتيجة لدور الاحتكار في بث ونشر الافكار مضت البنائية تنطلق بثبات لتصبح أشهر موضة ايديولوجية عرفتها فرنسا .

هل البنائية منهج ماركسي ؟

أن ليفي شتراوس يصف منهج البنائية كما يلي :

ينبغي على المرء اولا ، ان يجمع الحقائق المدفوفة ويحللها ثم يرتبها في قائمة شاملة ، وثانيا ، أن يعين الروابط المتبادلة بين الحقائق ، ويصنفها في مجموعات ، ويحدد ارتباطاتها الداخلية ، وثالثا ، أن يركب الاجزاء في كيان واحد ، أي يضع العناصر المعنية في نسق واحد ، وبهذا ينتج موضوع للبحث منفرد متكامل (انظر : ليفي — شتراوس ، طوطمية العصر الراهن ، باريس ١٩٦٥ صفحة ١٨ — ٢٣) .

ذلك هو المحور الاساسي للمنهج الذي اطلق اسمه على الفلسفة في مجموعها : البنية كنظام تحكمه قوانين عامة .

ان مفهوم البنية يشير ، في اوسع معانيه ، الى نظام من علاقات داخلية ثابتة يحدد السمات الجوهرية لاي كيان ، ويتشكل منه كل متكامل لا يمكن اختزاله الى مجرد حاصل مجموع عناصره .

وبكلمات أخرى ، يشير الى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وايضا قوانين تطورها . وهذا المفهوم عن البنية ليس جديدا بالنسبة للماركسية . وفي واقع الامر ، ان الاختلاف الجذري بين البنائية والماركسية لا يعلن عن نفسه عند هذا المستوى الاولي ، اي في مفهوم البنية. بل على العكس ، فان مدارس فكرية معاصرة قد استعارت هذا المفهوم من الهيجلية بل ومن الجدل الماركسي . ومن الاوفق تماما ان نقول ان مفهوم البنية استخدمه لاول مرة مؤسسو المنهج الجدلي في منتصف القرن التاسع عشر ارتباطا بذلك النسق الخاص بالوجودالانساني ، أي المجتمع ، وليس ارتباطا باللغة او منطقة اللاوعي او نسق القرابة مثلما حدث ، لاول مرة ، عند نهاية القرن .

ومنذ زمن يعود الى عام ١٨٥٩ كتب ماركس في مقدمة « نقد الاقتصاد السياسي » قائلا :

« يدخل الناس خلال قيامهم بعملية الانتاج الاجتماعي في علاقات محددة لا يمكن الاستغناء عنها ومستقلة عن ارادتهم . وعلاقات الانتاج هذه تتطابق مع المرحلة المحددة لتطور قواهم الانتاجية المادية . ويشكل المجموع الكلي لعلاقات الانتاج هذه البنية الاقتصادية للمجتمع وهي الاساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية القانونية والسياسية التي تتطابق معها اشكال محددة من الوعي الاجتماعي » .

وفي المخطوطات الاقتصادية لاعوام ١٨٥٧ — ١٨٥٩ « وسع ماركس من مفهوم المجتمع باعتباره وحدة عضوية » قائلا :

« ان كل علاقة اقتصادية في أي نظام برجوازي تماما تعني ضمنا وجود علاقة أخرى ، علاقة برجوازية اقتصادية الشكل ، فكل علاقة

— التتمة على الصفحة ٧٣ —

قرأت العدد الماضي من "الآداب"

ملف المربد الثاني

بقلم سامي خشبه

في الاسبوع الاول من شهر ابريل (نيسان) الماضي ، عقد في العراق ، في مدينة البصرة ، مهرجان المربد الشعري الثاني . واحتفل في أثناء المهرجان بذكرى العالم العربي الخليل بن احمد الفراهيدي ، الذي ارتبط اسمه بالشعر العربي حينما اكتشف وحدد اوزانه الموسيقية في علم العروض .

« المربد » كان سوقا للجمال ، سفن الصحراء ، منذ تأسست البصرة الاسلامية بعد الفتح العربي . ومع الجمال يأتي البدو الفصحاء . ومع البدو والفصاحة تحول المربد عبر قرن واحد الى سوق للشعر والبلاغة العربية الاصيلة . كان العرب يذهبون الى المربد من عدن ومصر والشام والعراق والجزيرة وايران يبحثون عن لغتهم الاصيلة وقواعدها وأساليب نطقها ومفرداتها الغريبة التي كانت على وشك الانقراض مع هجرة العرب والقبائل الى البلدان المفتوحة وابتعادهم عن البادية .

في المربد القديم تألق شعراء العصور الاسلامية الاولى الكبار . فمن الواضح ان « المربد » في العصر الاسلامي كان شبيها بسوق عكاظ قبل الاسلام وغيره من الاسواق (الاكثر من العشرين) الشهيرة . ولكن ما يهمنا هو ان في المربد عبر العصور ، تألق علماء اللغة وفروعها المختلفة الى جانب الشعراء المبدعين ، وتألق علماء الموسيقى الى جانب الموسيقيين والمغنين ، وتألق الفلاسفة وأصحاب المنطق وعلماء الرياضة . ومن مجموع هذه الفروع الثلاثة ، الشعر ، والموسيقى ، والمنطق والرياضة ، تكون عقل الخليل بن احمد الفراهيدي ، مثلما تكونت مدرسة « البصريين » في علوم اللغة ، وهي التي كانت واحدة من أشهر مدرستين - الى جانب مدرسة الكوفة - في هذه العلوم ، وهذه الاخيرة في العراق ايضا ، وعلى اساس هذه الفروع العلمية الثلاثة ، أقام الخليل بن احمد علم موسيقى الشعر العربي .

* * *

ولكنني لا احسب ان المربد لم يكن يجمع سوى الشعراء ، ولا أعتقد ان مكونات « المربد » القديم العقلية كانت علوم الشعر واللغة والموسيقى والمنطق والرياضة وحدها . أعتقد ان ما ظل العالم الاسلامي كله في ذلك الوقت (حينما لم نكن ثمة تفرقة واضحة بين العالم الاسلامي المتجمع دينيا وبين الوطن العربي المتجمع قوميا) قد ظلل المربد ايضا . أحسب ان الفلاسفة والفقهاء و « المتكلمة » أو المتكلمين في أصول العقائد والدين ، من وجهات نظر « الفرق » الاسلامية المعبرة فكريا عن الصراع السياسي بين الهاشميين والامويين ، بين الخوارج والشيعة ، بين الدولة الرسمية (العربية السنية) وبين الدول التي أقامتها في الاطراف وخارج الثغور قوى جديدة جمعت بين العرب من غير القبائل المتعاركة على الخلافة الرسمية وبين شعوب دخلت في الصراع السياسي الفكري الجديد بمصطلحاتها ورؤاها وتصوراتها الثيولوجية القديمة ، وهو الصراع الذي استقطب قوميا في الكفاح ضد سيطرة تجار قريش القدامى على الامبراطورية الجديدة متحالفين مع ملاك الارض المفتوحة والتجار الجدد الذين كانوا يتحولون بسرعة الى ملاك اراض وقوافل وعبيد وسفن في بحر الروم وبحر فارس والهند .. أي استقطب في الكفاح بين فقراء الدولة (عربا وشعوبا غير عربية) وبين سراتها الجدد (تجارا وملاك ارض من العرب او من صنائع الدولة من الشعوب الاخرى) . أعتقد ان المربد القديم كان يشهد بصورة او باخرى آثارا من ذلك الصراع الفكري السياسي الطبقي الذي تبلور عبر التاريخ في مشرق الوطن العربي باكثر مما تبلور في مغربه . وقد اتضح لي (دون سعي من جانبي) ان المربد الجديد ، لم يكن ليختلف عن القديم . ولم يكن في هذا الاكتشاف النظري ما يبعث على الدهشة . معنى الصورة هو ما يدعو الى اعادة التفكير في اشياء كثيرة ، ليس الشعر سوى احد جوانبها .

* * *

من مصر لم يشترك غير الشاعرين احمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر . اعتذر مطر عن القاء قصيدته . والقى حجازي قصيدة جديدة : « اغتيال » .

ومن الشعراء « النجوم » اشترك نزار قباني بقصيدة « خطاب » ولا أحسب ان نزار قد خرج من هذا المهرجان كعادته راضيا !

ومن فلسطين جاء معين بسيسو ومحمود درويش (عن طريق القاهرة) ويوسف الخطيب (عن طريق دمشق) وأحمد دحبور (عن طريق بغداد) ... كانت قصائدهم عن وطنهم المفقود وعن النكبة وعن الهزيمة وعن النكسة وعن الشعب المشرد المشتت في أصقاع الارض ... بسيسو ودرويش قدما قصائد منشورة في دواوين او في مجلات ثم جمعت في دواوين . ولكن قدم القصائد لم يكن وحده السبب في فتور الجمهور في البصرة امام اشهر شعراء فلسطين خارج الارض المحتلة .

ومن سوريا جاء خليل الخوري (المقيم في بغداد) . وكانت قصيدته جزءا وانعكاسا لحياة الشاعر المزقة بين مدينتين في وطن واحد وبين مفهومين مختلفين لعقيدة واحدة . ولا ادري ان كانت « سخونة » الشاعر يمكن أن تتحول الى أداة لاستعادة وحدة العقيدة على طريق تطورها الاصيل ولاستعادة وحدة القيادة حتى تقترب المدينتان ويلتحم نصفا الشاعر المنفصلان ، ام ان ولاء الشاعر لاحلامه القديمة يجعله يصر على ان يحلم بها معه الجميع بصرف النظر عن حقيقة الاختلاف ، والا « سلط » عليهم سياط الشعر الساخنة اللاهبة !

من سوريا ايضا جاء علي الجندي ليلقي قصيدة قديمة اثارت بعض مفرداتها الخشنة ثائرة سلالة الحطيئة (!) ومن سوريا جاء ممدوح عدوان ليلقي هو الاخر قصيدة قديمة ، ولكن ليلقيها متوفزا كهر وحشي يفترس ارنبا بعد صيام طويل . استجاب له الجمهور الذي لم يستجب لخليل الخوري .. كان خليل قد طلب من الجمهور الا يصفق له فلم يصفقوا فعلا الا في النهاية على سبيل التحية . ربما لان الجمهور كان مشغولا بصراعات واحلام اخرى غير التي شغلت خليل . اما احلام ممدوح عدوان وعذاباته ، عن قنابل طائرات الاعداء التي فجرت نبع الماء للعطاش من بيننا ، اما هذه الاحلام والعذابات ، فكانت اكثر قربا من مشاعر الجمهور الكامنة ، ربما لانها احلام وعذابات يعانيها الجميع سواء جاؤوا من اقصى اليسار السياسي ، او من الوسط او من

- التتمة على الصفحة ٦٥ -

القصائد

بقلم : شوقي خميس

(ان موجة التشاؤم والحزن والكآبة والضياع كانت وما تزال تعبيراً عن المعاناة التي يواجهها الانسان العربي . الا ان متطلبات الثورة والمعركة تستوجب التعبير عن الثقة والتفاؤل والصمود وكل ما يقوي الشخصية العربية ويحقق لها الانتصار من اجل غد افضل) .

وقد نختلف حول هذه الصياغة ـ الفقرة الثالثة من بيان مهرجان المربد الختامي ـ ولا يكون خلافنا سطحياً مما يرونه (موجه) نراه نحن (اتجاها عظيما) تم على نحو تلقائي بين شعراء العربية المعاصرين بعد هزيمة حزيران . الا انه في الحدود العامة للصياغة لا يختلف اثنان حول تحقق الظاهرة التي يسمونها موجة التشاؤم والحزن .. الخ .ولا على متطلبات الثورة والمعركة وكل ما يقوي الشخصية العربية .

ولكن الخلاف الحقيقي حول فهم الظاهرة سوف يثور عند كل تطبيق جديد ، وسوف يتكشف النقص الموضوعي في تلك الصياغة العامة . فلا اظننا سوف نصادف تشاؤما او حزنا او كآبة او ضياعا مطلقا يقبل علينا من خارج الزمن والتاريخ ومعارك الانسان وانما سوف نلتقي بوجوه محددة للحزن والكآبة والضياع في الاعمال الشعرية، وجوه ترتبط بالارض والتاريخ والزمن ونضال الانسان ، وجوه تعكس بعضا من ضوء كل تلك العناصر ، وتتضمن قدرا ما من الوعي بنوع الحياة التي نعيشها . ولقد يكون ذلك الوعي المتضمن في الصورة الشعرية عاما لدرجة تقلل من قيمتها كثيرا . وقد يتضمن صورة الحزن في العمل الشعري وعيا اعظم بكثير مما تحمله الاعمال المتفائلة . كذلك فانه لا يمكننا في هذا الصدد ان نتجاهل التراث الانساني الهائل من الاعمال الشعرية ذات الجوهر التراجيدي ودورها في تدعيم ثقة الانسان بذاته وبنبل صراعه ضد كل ما يقهر انسانيته او يخفض من شأنها . ولا نظن ان القائمين على المهرجان ممن تعرضوا لصياغة ذلك البيان يجهلون ذلك ، فهم من المتخصصين . ولعلهم ارادوا الاشارة الى نوع معين من الحزن والضياع ... الخ ولكن طبيعة البيانات التي تتطلب الاختصار والتلخيص قد الجأتهم الى ذلك التعميم .

ليس التشاؤم والحزن على اطلاقهما ما وقف ضده اصحاب البيان ، فهذا مما لا يعقل ، كما ان احدا لا يستطيع ان يعطي لنفسه الحق في تحريم بعض المشاعر الانسانية وتحبيذ بعضها ، ففي هذا الغاء ـ حتى وان ظل على الورق ـ للطبيعة البشرية وتشويه سطحي لها . ولكن اصحاب البيان ، ونحن معهم ، وقفوا على ما نظن ضد انواع معينة من التشاؤم والحزن والكآبة والضياع تنمو على نحو سرطاني ينقي جدل الحياة وتختفي من مراياها الشديدة القتام صورة الواقع الذي نحياه ، مما يفسح الطريق لافتقاد المبررات وللتهويم والتعميم والمبالغات التي تضعف صفة التفرد في الخلق الشعري وتتشابه القصائد في فقرها العام . ولقد تؤدي عمومية التفاؤل والوثوق الى نفس ظاهرة التشابه في الفقر العام ان اتخذت الاعمال ايقاعا حماسيا اجوف وفرغت التجارب الشعرية من المبررات المقنعة لذلك التفاؤل . هو حزن معين اذن ما نعارضه وليس كل حزن . وتفاؤل معين كذلك وليس كل تفاؤل . وخير ما نراه ان تبقى حرية الشاعر مطلقة في اختيار طريقه وشعراؤنا على انبل الطرق فاغلب القصائد العربية قد خرجت علينا بعد هزيمة حزيران لتؤكد ارتباط الشعراء بقضايا امتهم المصيرية .. هذا عن الاتجاه العام . اما عن العطاء الشعري فيتوقف على ما هو اعمق من الحزن والتفاؤل .. انه يتوقف على مقدرة الشاعر على الرؤية الثورية المتفردة ، وسواء بعد ذلك انبثقت رؤيته تلك من الحزن او انبثقت من التفاؤل .

١ ـ تحولات الفارس الرومانسي

في اطار الشكل الرومانسي للقصيدة المتفائلة الحزينة ((نبوءة العرافة)) للشاعرة فدوى طوقان يظهر الفارس المخلص ولكنه لا يتوقف عند الحدود التقليدية للرؤية الرومانسية للحياة وانما يتخطاها ليتحول الى عنصر دائم من عناصر الطبيعة المحيطة بنا ، يتحول الفارس الى حقيقة واقعية مؤكدة . فان كان ((قابيل)) العدوان المادي الملموس في القصيدة يقف منتصبا لينشر الهلاك في كل مكان فان فارسنا المخلص لا يظل حلما منتظرا يهبط علينا حين يشاء من خارج الزمن ومنطق الحياة لانه موجود بالفعل ، وهو ليس الا نضالنا الانساني النبيل والحب والاستشهاد والموت ، تلك الحقائق التي تتحول الى جزء من الهواء الذي نستنشقه والى ذلك المطر الذي سوف يقبل حتما عندما تتم دورة الفصول ليجدد الحياة .. تلك هي الرؤية التي تمنح القصيدة القها وعمقها ، شيء اعمق بكثير من مجرد الحزن او التفاؤل ـ شيء يتعلق بروح الانسان المبدعة حين تكشف لنا باقتدار جوانب من طرق الموت والحياة .

ويعود الفارس الرومانسي الى الظهور في قصيدة الشاعر ((فاروق شوشة)) (ومات الفارس على فراشه) ولكن بوجه مختلف .. اقل رومانسية واكثر حزنا .. يظل متعاليا على الحياة على نحو يذكرنا بانحطاط الواقع اكثر مما يذكرنا بنبل مقصده . ويتميز العذاب والتضحية هنا بنوع من الصلابة يصعب معها ان يتحولا الى مادة اخرى اكثر دخولا واخصابا للحياة .

اما في القصيدة القصصية ((شاكنتلا)) للشاعر حسان عزت فان الفارس المخلص يعود الى صورته المعروفة القديمة ويظل محتفظا بملامحه الرومانسية التقليدية منعكسة على مرآة الاسطورة الهندية . لايحاول اختراقها او تخطيها الى عالم الان . وتقنع الشاعر بصياغته الرقيقة للحدوتة الجميلة المحملة بدلالاتها الانسانية العامة النبيلة .

٢ ـ الصوت والصورة

عندما يودع الشاعر حبا عظيما . او يستعيد ذكرى الق عابر فانه يهبنا شيئين كما فعل الشاعر ((محمد ابراهيم ابو سنة))في ((صرخة وداع)) . انه يهبنا ذلك الصوت الحزين الذي يذكرنا بفقداننا اشياء عزيزة .. وحتى هذا الحد يظل الحزن عاديا ومشتركا يتخطاه الابداع الشعري الذي لا يتوقف عند التقرير البكائي واعيا كان او تلقائيا ويتجه لاستخلاص الصورة الفنية ، تلك الهبة الثانية التي تجسد ملامحها .. الوانها وظلالها مستعينا بعناصر التجربة الواقعية وقد يستعين في خلق صورته الفنية تلك بعناصر من خارج التجربة كالطبيعة المحيطة بنا على سبيل المثال وكما فعل ((ابو سنة)) ونحن نميل الى تأكيد ان الصورة الشعرية هي التي تمنح التجربة تفردها الفني . ولئن كان الحزن قديما قدم الانسان .. ولئن تشابه صوت الحزانى فقد تفردت صورته الفنية في قصيدة ابي سنه على نحو يذكرنا بالجمال الراحل اكثر مما يذكرنا بحزن الشاعر .

ولكن الصورة الشعرية قد تطغى على صوت الشاعر كما في قصيدة في انتظار المطر الميت ((للشاعر بندر عبدالحميد)) فيختل بناء القصيدة وتصير اشبه بلوحة سريالية غامضة الرموز مفككة

ـ التتمة على الصفحة ٦٩ ـ



بقلم : صبري حافظ

لا تتميز الاقصوصة عن غيرها من اشكال التعبير الادبي بقـدرة خارقـة على استيعاب هموم اللحظـة الحضاريـة او على استكناه اسرار انسانها . فهناك الكثير مـن الاشكال الادبيـة الاخرى كالرواية والمسرحية تملـك من الادوات والوسائل البنائيـة ومن الرقعة الزمانية والمكانيـة مـا يجعلهـا اقدر مـن الاقصوصة على التعبير عن هذه الهموم والاسرار. وهنـاك اشكـال اخرى كالشعر الصق منهـا بضمير القارىء العربـي واكثر تغلغلا في وجدانه وتاريخه . غيـر ان الاقصوصة استطاعت ان تكتسب اهميتهـا الكبيـرة في واقعنـا الادبي برغم حداثتهـا النسبية في تاريخنا الادبي لسببين اساسيين .. هما بالاحرى وجهان لشـيء واحد .. اولهمـا ينبع من طبيعة الاقصوصة كفـن ادبي يميل بطبيعتـه الشعريـة وكثافته التعبيريـة الى ان يكـون انسب الاشكال الفنيـة للتعبيـر عن صوت الانسان المعزول المنفـرد المتوحد الذي يعاني مـن مجموعـة من الشبطات والمحبطات ، الانسان الذي ينتمي الى مـا يدعوه « فرانك اوكونر » بالجماعـة المغمورة ، وهي الجماعـة التي تعاني من انـواع متعـددة من الفقر المادي والروحي . اما السبب التالـي ، او بالاحرى الوجه الاخـر لهذا السبب ، فهـو طبيعـة الظروف الحضارية والتاريخيـة التي عاشتهـا الامة العربيـة في العقدين الاخيرين ..فقد جعلت هذه الظروف الانسان المعزول المتوحـد علمـا على المرحلـــة ونمطا لها .. فتعاقب الانظمة العسكرية والارهابية وتنامي الاتجاهات الرجعيـة وغيـاب الحرية والديموقراطية مـن واجهـة الحياةالعربية، وفقدان النظرية الثورية العربية ، ثم الهزيمة العسكرية بعـد ذلـك في يونيو .. كل هذه العوامل الكبيرة ساهمت في صياغة الملامـح النفسيـة والروحية للانسان المعزول المتوحـد ، الخائف دومـا مـن بطش الانظمـة الجاهلة والراغب ابدا في محاربتها ، لكنهـا رغبة تسقط في عنـاق العجز فيولـد طوفـان من الاحباط ينمي العزلة ويؤكـد التـوحـد .

والقصة القصيرة اقدر الاشكال الادبية على استيعاب همـــوم هذا الانسان وبلورة ملامحه . ومن هنـا كـان ازدهارها الكبير رفيقـا لازديـاد حجم الجماعات المغمورة والشخصيات الهامشية . وكانت مغامرتها التعبيرية مع الادوات البنائية جـزءا مـن طموحهـا لاسر تفاصيل التنوع البالـغ الخصوبة لهـذا النموذج النمطي المتكرد .. وتثير القصص الست التي نشرت في عدد « الاداب » الاخير مجموعـة من قضايا هذه المغامرة التعبيرية ومجموعـة اخرى من ملامح هــــذا النموذج الاثير . ولا يمكـن الحديث عن اي من المجموعتين بمعزل عن الاخـرى ، لانهمـا على درجـة كبيـرة مـن التشابـك والتداخل . ومن سنتناولهما معا عند حديثنا عن كـل اقصوصة على حـدة .. وهـو حديث سيتراوح فيه التركيز على اي من المجموعتين من القضايا بحسب قدرة كل اقصوصة على اثارة نوعكل منهما او جنوحها الىالتركيز على قضايا نوع اخر .. ولنبدأ باول هذه القصص .

حلم فلسطيني

قصة (حلم فلسطيني) لرشاد ابو شاور واحدة من القصـص التي تحاول ان تدلف الى اغوار هذا الانسان المعزول المتوحد المرهـق من عذابات القهر والهزيمة وهو يواجه الموت والعنف والخديعة . انه الانسان الذي حاول ان يتجاوز اسوار هذه العزلة وان يجلب الحلم من نطاق الامنية الى ساحة الواقع فاصطدمت رغبته تلك بكل ما في هـذا الواقع من جور ورعب . وهي لا تجسد هذه الصورة في اطار تحققها الفردي ولكنها تنسج صورتها من التجميع الدءوب للجزئيات المتناهية الصغر . ومن الرصد العام لموت هذا الحلم التدريجي وهو يجاهـد للانفلات من انشوطة الدم والغدر والخيانة .. لكنه يخرج بعد كـل مجاهدة وقد اثخنته الجراح . ويحاول الكاتب خلال عملية البناء تلك ان يجعل جزئيات القصة في تتابعها وتلاحقها تنقل لنا تحول الحلـم الفلسطيني الى كابوس رهيب .. وانقلاب شرنقة الدم التي كانت تعد بالولادة الحقيقية للفلسطيني الجديد او بالاحرى للعربي الجديد الى تابوت الدفن لا مهد للميلاد . وهو دفن يوحي بنوع من القطعية والنهائية لانه ينلقف الوليد وهو لما يبرح لفائف الميلاد بعد ، فتتأكد منه خـلال كابوسية الرؤية برغم اطلالات الصباح في نهاية القصة .

لكن الكاتب لم ينجح في ان يجعل هذه الرؤية الكابوسية تندغم تماما في بنية الحدث ولا تبدو وكأنها مفروضة من الكاتب عليه .. بمعنى انه لم يتمكن من اسقاط الموضوع القصصي الى قاع الذهن وبالتالي الى اغوار الذاكرة الداخلية للعمل الفني ، بل ظل طافيا على سطح القصة وان جهد بناؤها في ان يجعل من عملية التتابع والتلاحـــق المستمر للدم والموت الشكل الفني للموضوع . لكن التعمل ظل واضحا .. وظلت رغبة الكاتب — ذات الطابع الوعظي — في ان يقول لنا ان الواقع ابشع من كل الكوابيس عاملا يوهن قدرة الجزئيات التلقائيـة على صياغة الكابوس نفسه وادخالنا في شبكته القادرة على ابهـاظ الانفس .

ان اغزل الايـام

تقدم قصة يوسف شرورو (ان اغزل الايام) صورة ناضجة لنفس القضايا والعذابات التي حاولت القصة السابقة ان تقدمها وهــي تنعكس على وجدان فلسطيني يعيش في لندن .. ربما كان هو الكاتب نفسه الذي يقيم فيها منذ امد بعيد .. ذلك لان توهج الجزئيات فـي القصة وسريان تيار متدفق من الخبرة العميقة بالمواقف والجزئيـات والاحاسيس يعطي الناقد انطباعا بان هذه الخبرة لا يمكن ان تكون ذهنية او سماعية بل لا بد ان تكون حسية . فالخبرة الحسية العميقةبالموضوع هي التي تمنح القصة هذا الثراء الفني وهي التي توحي للناقد بتلك المستويات المتعددة من المعنى التي تنطوي عليها القصة .. وبالتالي تفرض عليه او تطرح عليه مجموعة من التفسيرات والتناولات .. هناك التناول النفسي وفقا لمدرسة التحليل النفسي والذي يكشف عــن الليبيدو والاجو والسوبر اجو وهي تعمل في اغوار الشخصية وجزئيات القصة معا .. وهناك تلك الامة الكيانية التي يعاني منها البطل والتي تطرح بانفصامتها نوعا من التناول الوجودي .. وهناك تلك الروافـد الاجتماعية والتاريخية التي تتطلب منهجا تحليليا في التناول النقدي يستخدم منجزات المدارس الاجتماعية المختلفة .. وهناك غيرها مــن الجزئيات والرؤى التي تزدحم بها القصة وهي تصوغ لنا ماساة هـذا الفلسطيني المغترب وهو يواجه واقعه ومنفاه الاختياري معا . ونحــن نعلم من القصة دون ان يكون هناك تقصد من الكاتب لاخبارنا بذلـك ، كل ما يشد البطل الى البقاء في المنفى وكل ما يحول بينه وبيــن العودة الى الوطن .. سواء أكانت هذه العوامل خارجية ام داخلية .

وقد استطاع الكاتب ان يمنحنا كل ذلك من خلال هذا الانسياب البنائي الذي يتبدى في المراوحة بين السرد التقريري المتعجل الجاف الذي تتوالى فيه الحقائق بطريقة مختصر الحياة ، وبين التجسيـد الحسي الذي تتوهج فيه اللحظة تحت يدي الفنان بطاقات هائلة على الايحاء . فرتابة الحقائق الباردة تحكي لنا القصة الخالدة المكرورة .. قصة الحلم والضياع في المدن الغربية والتعلل بالنجاحات الصغيـرة والانغماس في اللذاذات الصغيرة والوقوع تماما في شراك الحياة التي لم يتصور يوما ان باستطاعته ان يطيقها . اما المقاطعات الدائمة مــن

— التتمة على الصفحة ٧٠ —

في انتظار الأغنية

— ١ —

ربما يمهلني الموت قليلا فأغني
لك يا قرآن حزني
انني اسمع ماينقله الاعداء والعذ ّال عني
فأغض الطرف لليوم الذي يأتي ،
ولا اسقط في المنفى
ولا تدمع عيني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ٢ —

للثواني خطوة المثقل بالغربة ، والموت البطيء
آه من أين يجيء
كل هذا الحزن يا حبي الذي كان يضيء
بين اهلي ؟!
هذه الصحراء لا تفضي لباب ،
وانا ابحث عن اسماء من ماتوا لأني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ٣ —

فاغفري ايتها الحلوة لو طال سكوتي
انني ألمح في عينيك احزان اليتامى ،
والثكالى ،
والبيوت .
وانا اعلم ان القيد قاس ،
فليكن ..
لا بد من هذا ، ولكن لا تموتي
قبل ان يولد لحني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ٤ —

حينما أشرع في الحزن تغيب الكلمات
يستوي المنفى وأرض الوطن المأسور عندي ،
والصدى والاغنيات
تمّحي الاشياء من حولي ،
ولا يبقى سوى وجهك حيا في اغاني النائحات .
ايها الحارس ما تطلب مني ؟
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ٥ —

تبعدين الآن في المنفى ولا يأتي القطار
وتغيبين مع الليل ولا ،
يحمل لي وجه النهار
بعض اخبارك يا سيدة القلب ،
لماذا تذبل الوردة ،
والعاشق ممنوع من الحب لماذا
أحكموا هذا الحصار ؟
بين عينيك وبيني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ٦ —

ولأيام طويله
وأنا أحلم في عينيك مفتونا بصبح وجديله
وأنا احلم بالعشب نديا ،
وبشمس وطفوله
وتزودت بزهر الوعد يا مهرة ايامي ،
وغنيت لاشجار تقاسي ،
في عويل الريح غصنا اثر غصن
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ٧ —

كان شهرا حافلا بالياسمين
كل يوم كان بستانا جديدا ،
ورموزا للحنين
هذه انت وهذا الموت حلو ،
وانا بينكما طير سجين
صودرت كل الاغاني ،
والبطاقات امامي
لم تزل بيضاء من حبر التمني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ٨ —

لم أعد وحدي
فأنت الآن وشم اخضر فوق الذراع
ومعي في كل اسفاري ،
وفي هذا الضياع
مرة لو يصدق العمر ويعفيني ،
من البحر وتلويحة منديل الوداع
من يدي اصنع مفتاحا ،
لأبوابك والابواب تنأى

الى احمد نجم

أيها الحب اعنّي
ربما يمهلني الموت قليلا فاغني .

— ٩ —

متعبا القيت جسمي عند باب الحرم
وتمددت لاصحو انني اغرق في بركة دم
ما الذي يشبع احساسي برؤيا الموت ؟
واللحظة تمتد كيوم
آه يا أختاه آه
كل من حولي قاموا للصلاه
وانا صليت من اجل هوانا ركعتين
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ١٠ —

لم تكن تحلم أمي بالوطن
حينما جاءت تلبي ، كان ذكرى
ودعاء وشجن .
وهي لا تعرف ما حيك عليه من فتن
نعيت يافا أذن
فلمن تقرع في الليل الطبول ؟!
ولمن حين قيامي ،
من رماد القبر في الصبح أقول :
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

— ١١ —

جبل الرحمة لا أسأل شيئًا
غير لقيا وجه من يقسو عليا
كل ما كان لديا
ضيعته الريح ، ما عاد اليا
واقف عند حدود الدار ،
ممنوع على شعبي الدخول
والتي أغفو على ساعدها ،
– في خاطري – الآن تقول :
ربما يمهلنا الموت قليلا فنغني .

— ١٢ —

ربما يمهلني الموت قليلا فأغني
لك يا قرآن حزني
انني أسمع ما ينقله الاعداء والعذال عني
فأغض الطرف لليوم الذي يأتي ،
ولا اسقط في المنفى
ولا تدمع عيني .

محمد القيسي
الدمام – مكة المكرمة

العبور الى الضفة الأخرى

قصة بقلم نعمان مجيد

ملخص اول :

يعرف اهالي قرية الرحمانية معنى العبور في قارب « أبو مهيله » الى الضفة اليسرى من النهر ـ هي بداية لرحلة متعبة ـ نحو الناحية تبدأ في الصباح مع لغط الآدميين والمواشي واقفاص الدجاج واكياس اللبن المكدسة في جوف زنابيل الخوص الجافة ، وحينما يأتي الغروب تنتهي الرحلة ويعود الفلاحون محملين بلفائف القماش الرخيصة وهي تلمع بألوان صارخة براقة .. عندها تمتلىء ايادي الاطفال بأصابع العروس .

* * *

سطح مياه النهر يرسل انعكاسات متوهجة وصور اشجار النخيل تهتز مع اهتزاز السعف الاخضر وغيوم رمادية تقطعت على امتداد واسع من سماء القرية ، وعلى طول امتداد الاكواخ الطينية المفوسة بحصران يابسة ملطخة بالطين الجاف الاملس ، والسدة الترابية تبدو كخيط باهت الاصفرار ، انتشرت من حوله ازهار نبات الكسوب البنفسجية وهي تمتص بقية واهنة من قرص الشمس بنصف انحناءة قسرية أظهرت القرص وكأنه مبتور من نصفه ، غير ان النصف الاخر انحدر الى اسفل باحمرار قان تداخل في جوف الافق بمستوى ماكنة ضخ الماء وهي تدفع من بطنها اصواتا مليئة بالدخان .. هناك في النهر كان القارب يتحرك على لسان الماء بأيقاعات محكمة ويندفع بنعومة مع اندفاعة المجدافين وهما يشجان رأس التيار بمهارة. ثمة فقاعات مفاجئة تبرز من الخلف والمقبضان المدوران في نهاية كل مجداف تصطدمان في باطن كفيه فتحتكان بالنتوءات اللحمية المتصلبة وتتقلص خطوط خضر بين جلدة ذراعيه ثم تأتي الحركات متقنة خفيفة تنتزع الاعجاب من عيون النساء والاطفال وتظل الافواه فاغرة بأبتسامة ارتياح عريضة وتتوضح المسافة عند الجرف وقبل ان نحس الاجساد بالرجة الساحلية المعتادة ، تتكشف الارض الطينية كشمع احمر منصهر ويأخذ شبح رجل بالتكشف المفاجىء عند الجرف بجانب قارب طويل . ويتوقف كل شيء عن الحركة .. القارب .. الانفاس .. رجفة العيون الا ان سقوط خيط الموج يتلوى بتكسرات مائية سرعان ما تتلاشى عند حافات الرمل الرطبة .. ثم تنفرس في العيون سهام وخزة فتنفلت اصوات سريعة مشحونة باستغراب

« هـذا بديوي ؟! » .

ـ اي بديوي والعبور منذ الآن بعهدتي .

تصلبت الرؤوس وامتدت الايادي نحو اطراف الثياب تسحبها خشية ان تلامس الماء وسرعان ما تعالى همس خافت « بديوي الحرامي .. شيء عجيب » ..

ـ والشط منذ الان بيد الحكومة .

دفع بكلماته ثم وقف بانتصاب متشنج يمتد صموده من غرور دفين، لكن الضربة كانت بلا صوت اندفعت ترتطم حروفها في اذن « ابومهيله» حتى احس وكأن رصاصا مفاجئا يخترقه .. ارتعش .. تسارعت دقات واهنة بين ضلوعه النحيفة وشعر بانها تتفتت بين جنبيه هشة لينة فاخذت اغماءة تسحبه لكنه صرخ كالملدوغ « لا .. لا .. الشط للناس .. الشط للخلق .. »

تناثرت ضحكات هستيرية .. هازئة .. اصطدمت به كقذائف صخرية ملتهبة ترتطم بوجهه ونهشه اضطراب مفاجىء عندما قال له بديوي « تستطيع ان تقول ذلك في الناحية .. » .

صعد الدوار بسرعة الى رأسه وبدأ يسقطه في متاهات باردة وتمسكه بين حدود ثلجية حتى اطرق صامتا متسائلا في سره « الناحية ! ما علاقة الناحية بالمعبر ؟! »

اربعون عاما ولم يقل له احد كلاما مثل هذا ..! » .. مسح العرق المتصبب من جبهته بغزارة ، ثم قوس عضلات رقبته بتشنج تسرب الى اوصاله وهو يتصفح ورقة بيضاء مستطيلة مكتوبة بحروف زرق بآلةالطابعة « انظر .. انه عقد الايجار .. عشرون دينارا في السنة .. من يدفع يأخذ المعبر » .

تلقى « ابو مهيلة » الضربة بصرامة لكنه ظل مطرقا يبحث عن خيط يمسك به فتمتم بفتور :

ـ لكني هنا منذ اربعين عاما .. اعبر نساءكم واطفالكم .. اعبركم جميعا بأمان .. انظروا .. انظروا الى المسامير في يدي .

توقف .. سقط في هم عميق حين لاحظ الصمت يحفر خطوط الخوف بين تجاعيد الوجوه ثم تحركت الاقدام تتفرق بينما كانت ضربات غاضبة تستقر فوق رأس العمود الحديدي المفلطح ، والحبل المنقع ينسحب نحو الجرف بصعوبة .

ملخص ثان :

ذات يوم وقبل أن يستأجر « بديوي » المعبر ، كان معلم المدرسة في القرية يلقي بأسئلته على ابي مهيلة ، وكنا جالسين تحت شجرة توت كبيرة عند جدول الماء ونحت فيء ، واسع ظلل المكان كله .

سؤال : « هل تزوجت في حياتك ؟ .. هل لك ابناء ؟ »

جواب : « هؤلاء كلهم اهلي ، وابناؤهم ابنائي » .

سؤال : « أين تتغدى ؟ .. اعني أين تأكل وتشرب ؟ »

جواب : « في اي بيت أشاء .. اشرب اللبن هنا .. آكل الخبز هناك .. »

سؤال : « وأين تنام ؟ »

جواب : « في جوف الكوخ الطيني عند عامل مضخة الماء »

*

الهواء يحرك خصلات شعره الأشيب عندما كان يتجه بخطواته نحو الحقول في عمق القرية ، اقدامه تجول بين اكوام البيادر المتألقة تحت وهج الشمس . الفلاحون يركضون وراء الحمير وهي تدوس المحاصيل في حلقات رقص دائرية . خلف اكداس الحصاد نساء من القرى المجاورة جئن للمشاركة في حصاد القمح وحشد من الرجال تذرو حبات الحنطة في اتجاه حركة الريح . لامست جسده برودة عميقة وفيء اصفر يحرق امعاءه . عندما لاحظ الثقل يسيطر على الوجوه تساءل في نفسه « ما الذي صنعته لهؤلاء حتى استحق كل هذا الجفاء ؟ » .

مشى مفكرا .. فكر بجهد .. فكر حتى ادرك ان خطواته تقف قرب تنور « ام هاشم » كانت تخبز ورائحة الخبز نفذت اليه حادة لذيذة، لكن تحيتها كانت باردة .. ثقيلة .. فاترة .. جهد مرة اخرى في التساؤل .. ، تلعثم قليلا ، بلع ريقه .. نطق بصعوبة : « لماذا ينام الثقل في الوجوه يا أم هاشم ؟ »

ـ بسبب السرقة التي حدثت في بيت عيدان .

قالت ذلك ثم ادارت رأسها لتضع قرصة الخبز في حلق التنور واذناها في انصات الى ما سيصدر عنه .. ثم قال :

ـ لقد استجوبوني في الناحية وثبتت براءتي .

ـ لكن بديوي يصر على اتهامك .

ـ باي شيء ؟

ـ بالتعاون مع الحرامية

صرخ بحدة متألم « لماذا .. لماذا .. لماذا فعل ذلك ؟ »

ـ يقول نكاية به .. ألم يأخذ المعبر منك ؟

ـ المعبر .. المعبر ليذهب المعبر الى جهنم ..

سكت لحظات ثم اقترب من التنور الذي كان يمور بلهب ناري متصاعد .. أخذ رغيف خبز ورفعه الى اعلى ثم وضع يده فوق الرغيف صائحا « اقسم لك يا أم هاشم أقسم بهذا . ، ان قدمي لم تطأ القارب منذ ان منعوني عنه ... ، لست خائفا من أحد ، لكني واثق بعودة القارب لي .. غدا او بعد غد سيعود ، وسينكشف كل شيء » ثم وضع رغيف الخبز في مكانه واعاد يقول بحزن « المعبر لا يهمني .. يهمني هؤلاء الناس .. رضاؤهم .. البهجة التي تلون جباههم .. » .

ثم اجهش ببكاء متواصل كنشيج الاطفال ، لكن يد ام هاشم امتدت اليه فسحبته الى داخل البيت بحنان .

ملخص ثالث :

منذ ان وجد طاهر النوتي على مدارج النهر وعانقت عيناه النور كان الكل ينادونه بـ « أبو مهيلة » وكلما ركبوا في القارب كانوا يرددون اغنية اقترنت باسمه « يابو مهيلة ياملاّح .. جر حيل بالك تستراح »

وظلت هذه الاغنية تعني عنده اشياء مهمة .

*

عصفت الرياح وجه المياه بقسوة فتوغلت الى اعماق النهر تفجره امواجا فائرة ، تتصاعد الى مستوى المرتفعات الطينية ثم تعود الامواج متناثرة بين كتل الهواء المغبر وتعود الحركة من جديد فتمزق بطن الماء الى اشلاء متلاطمة تحدث صوتا صاخبا يختلط مع حفيف الاشجار والنخيل المتسامقة على طول امتداد النهر ، وبسيوف هوائية حادة تحز الوجوه كانت تضيع موجة الصخب العاتي وتختلط مع نباح الكلاب وصياح الديكة وبين حلكة ظلام موحش ممتد كانت اجساد ثلاثة تبرز بانفراد احد الاجساد لرجل والجسدان الاخران لامرأتين احداهما عجوز جلست على الارض وانين حاد متواصل يأتي من المرأة الاخرى لكنه سرعان ما يضيع في خضم العاصفة فلا يكاد يسمع منه الا تأوه واهن ، في حين كان الرجل يصرخ بتوسل « امرأتي تحتضر .. »

تلاشت كلماته الصارخة بين طيات الريح واحتضنته كلمات قاسية اطلقها بوجهه بديوي بلا مبالاة :

ـ أمجنون أنت ؟.. من يقدر على العبور الان ؟.

ـ ولكن امرأتي تحتضر .. ستموت ..

ارتفع الانين بتواصل سميك « آه .. آه .. سأموت ، رأسي ينفجر .. »

احس الرجل بنار تشتعل في جسده عندما تناهى اليه انين زوجته ثم اسرع ماسكا بتلابيب بديوي وصرخ بحدة بوجهه حتى طالبت اصوات اخرى كانت تحيط بالمكان .

ـ يجب ان تعبر يا بديوي .

ـ ادرك بالتضامن حوله يطمنه .. انتفض رافضا المحاصرة :

ـ ليست حياتي هينة عندي .

وانسحب عن الجمع ، تجره قدمان خائفتان نحو المرتفعات لكن الرجل اسرع خلفه يمسكه يسحبه .. يتدافعان .. ينسحب مرة اخرى! عندها قذفت المرأة العجوز بصقة في وجهه قائلة : « او حرامي.. لو حرامي لعبرته » .

افرغ (بديوي) تلابيب ثوبه وغادر ساحبا قدميه وصوت الانين يشتد باستمرار وتألم حاد يتدحرج من كل العيون ورغبة مجنونة تسيطر على الوجوه المستمرة بسكون موحش استطالت به التقطيبات اللامحدودة في حزن عميق وشعرت المرأة العجوز برغبة عارمة الى البكاء لكي تمسح الالم والاهات والتوجع .. نعت بغنائيه حزينة فانصت كل شيء يسمع « يا بو مهيلة ياملاّح .. جر حيل بالك تستراح

« جر حيل بالك تستراح جرحيل عنا النذل راح »

وراح الصوت يرتطم بالاكواخ فيلامس السطوح والخطوط الاتية الى النهر من نقطة انسحب عنها الماء .. ظهر طويلا .. ثابتا ... ثم اسقط المجدافين فأحدث صوتا اطلق الانفاس المتقطعة حتى قال احدهم « ابو مهيلة نخشى ان تغرقوا ؟ »

رد بعزم واضح :

ـ لا .. لا تخشوا شيئا ابدا ما دام القارب في مواجهة الريح.

بغداد نعمان مجيد

تجربة شعرية جديدة ...

كلمة لا بد منها

لا أعرف ماذا حدث .

في البداية ظننتني أعايش من جديد تجربة العمود الشعري التقليدي . وكنت سعيدا بها . لقد كنت وحدي تماما ، وبغير وسيلة للكتابة ! وأحسست بالنسيج التقليدي للقصيدة العربية يغمر نفسي بالرصانة ، باحساس عميق بالثقة والكبرياء والتاريخ الحي . قلت لنفسي لعلها الوحدة والرتابة ، همـا اللتان استعادتا في نفسي هذا النسيج التقليدي .

ثم لم ألبث ان فوجئت بعد أن تخلصت من وحدتي بانه ليس في هذه التجربة من النسيج التقليدي غير القافية المطردة . أما التفعيلات فلا تنتسب الى بحر منتظم من بحورنا بل لا يكاد يمسكها انتظام محدد . بل تخرج – في بعض القصائد – عن ان تنتسب الى تفعيلة ما . وهكذا وجدتني امارس تجربة شعرية ، لا هي مـن العمود التقليدي ، ولا هي من الشعر الجديد الذي يقوم عـلى التفعيله الواحدة ، او حتى على النبر كما يقال احيانا وطويـت قصائدي حزينا ، بعد جهد طويل شاق قضيته احاول ان اتفهـم طبيعتها ، لم اصل منه الى شيء . ثم التقيت بالدكتور محمـد النويهي . قال لي : هذا ايقاع موجي ! وقال لي ايضا : ليس معنى هذا انني اوافق على كل صياغاتك . فانني ارى فيها عدم استواء حتى على اساس الايقاع الموجي . وقال لي ايضا : لا تنشرها في ديوان دفعة واحدة . ارى الاكتفاء بنشرها قصيدة قصيدة . لتتعرف على ما تحدثه من أثر وردود فعل .! ان الشكل الجديد لم يقبل بعد. فما بالك بهذا ؟ أتوقع له الرفض الشديد .

على اني في الحقيقة لست متحمسا لمعركة شكلية ، سـواء تلقيت فيها الرفض العنيف او الرفيق . بل اعترف اني جلست الى هذه القصائد ، احاول تسويتها واشاعة الانتظام فيها . ونجحت ثم تأملت نجاحي فرفضته . واستبقيتها على حالها . انها هكذا اكثر تعبيرا عن نفسي ، وعما احس به ، وعما ارجو ان انقله للناس .

وحسمت امري . وها انذا ابدأ في عرض بعض هذه التجارب على قراء « الآداب » .

انا اعرف انه شعر بغير صياغة شعرية. ولا فن بغير شكل . على اني أومن كذلك أن الشكل مرتبط بالتجربة ، بالمضـمون ، ومتعانق معهما تعانقا حيا . وانه ليس هناك شكل نهائي مطلق .

على ان ما اخشاه ، ان يغلب الخلاف في الشكل ، على ما احسه مخلصا في هذا الشعر من تجربة انسانية حميمة .

هذه كلمة لا بد منها . وان كنت اتمنى ان ينساها القارىء تماما وهو يصاحبني – متفضلا – في رحلتي الشعرية .

محمود امين العالم

تعليق « الآداب » :

المسيح وفينوس

بكل اشواقي للرؤية ،
للتعبير ، للتخطي ،
لتحدي المغلق والمجهول ..
بكل عطشي للنور ، للظلال ،
للالوان ، للجميل ، للجليل ..
بكل حبي للانسان ،
لجهاده ، لاستشهاده ،
في سبيل الممكن والمستحيل ..
استقبلته بين يديّ على باب زنزانتي ،
وهو يهم بالدخول .
لا .. ليس انسانا بعينه ،
وانما هو « الانسان » في تاريخه الرائع النبيل ،
محتشدا في كتاب عن الفن ،
تنبض لوحاته بالحياة ،
بل تكاد ان تقول .
وأقفل السجان الباب ، فلم احفل ،
وأوليت ظهري لبابه المقفول ،
وولجت بابي ، الى محرابي ،
آه ... يا نفحة عطر من مكتبتي ،
تغمرني بالبهجة والذهول .
اذكر موضعه منها ،

ننشر هذه « المادة الشعرية » على علاتها ... تاركين للنقـــاد والشعراء والقراء ان يبدوا رأيهم فيها ..

على يمين « رأس المال » ،
على يسار « القرآن » و« ألتوراة » و«الانجيل»
وولجت بابي ، الى أحبابي ،
أنابع الاصابع ،
البارعة المبدعة ،
في مسيرها الطويل
من نداء الابواق والطبول للمجهول ،
حتى رفيف العيون والقلوب والعقول
من رسوم الانسان الاول في كهوفه الغامضية ،
حتى الكهوف الغامضية في رسوم هذا الجيل
تنطق الاحجار بالافكار ،
والصمت بالايقاع ،
والفراغ بالوجود المتوتر المأهول .
لا أعرف ، لم وجدتني مرتحلا ،
الى القرن السابع عشر ،
أصلّي لمعجزاته .. واطيل .
آه .. يا عصر الصدق والتمرد والتجرد ،
والتصدي والتحدي ،
والتغيير والتبديل
آه .. يا عصر الرفض الساطع ،
للأوهام المحلقة ،
والأكاذيب المزوّقة ،
والجمال المسطّح المصقول .
من ذا يضيء بدايته بالحسارة ؟
« برونو » الشهيد ،
محطما صنم أرسطو المهول
من ذا يحرك الارض ،
يحررها من براثن محاكم التفتيش ،
جاليليو الجليل .
وها هوذا كامبانيللا ..
يبني في مواجهة الظلم والظلام ،
مدينة شمس ، لا تعرف الأفول .
ويرافق الفن كل هؤلاء وغيرهم ،
في رحلة الخلق والصدق ،
ويحاول الوصول .
آه .. ما أروع الالوان الصريحة ،
والظلال المفضوحة ،
والحقيقة الحية ،
والوهم المقتول .
الفرشاة هبطت الى الارض ،
تزور الجميل الجليل ،
كما تزور الدميم الذليل .
الفرشاة تمتزج بالحياة ،
تصاحب البسطاء ،

تدق الابواب ،
توحي .. بل تقول
ماذا يقول مسيحك « يا كارافاجو » الفقير ،
وماذا تقول فينوسك يا « فلاسكيز » النبيل ؟
يا للكارثة !! أين هما ؟
كانـا هنـا !
من انتزعهما من العصر ..
من الكتاب ..
ومنعهما من الدخول ؟
ما الذي أغضب السجان :
المسيح .. بعريه المعذب ،
أم فينوس بعريها الجميل ؟
« المسيح يجلد » .. و « فينوس تتزين (١) » ،
كلاهما يمارسان طقوس الرحيل ،
الى اله الحب ، في الارض ، في السماء ،
في الانسان ، في الاكوان ،
وان اختلف السبيل !
أم لعلّ السجان قد أشفق على المسيح ،
فلم يسمح له بزيارتي ،
حتى لا يضاعف من عذابه المهول .
أم خشي ان يلاشي عذاب المسيح ،
عذاب سجني التافه الضئيل !..
ولعله اشفق على عري فينوس ،
أن تغطيها زنزانتي ،
بثوبها القاتم المنحول ..
ام خشي ان يغطي عري فينوس الرائع ،
قبح زنزانتي وعريها الهزيل !..
ام لعل هذا السجان قد تصور
ـ يا للحماقـة ـ
أن عرى فينوس يثير ....
ماذا أقول !
ثم .. ما اكثر ما وجدت في العصر
في الكتـاب
من فنانين آخرين ،
بين جريح وقتيل .
يا للخجل ... من براثن سجان
تمزق ما نسجته ،
أصابع فنان اصيل ..
أو غير اصيل .
يا للعار ... في قرننا العشرين
من محاكم تفتيش
على العيون ،

(١) اسم اللوحتين .

فضلا عن العقول !
لست أغالي ، انها « الجريمة الرمز »
فما أكثر ما يحدث في عصرنا ..
من هذا القبيل .
كم مسيح يصلب كل يوم في عصرنا ،
وكم فينوس يمزّق عريها النبيل !
آه ... يا كتابي العزيز ..
أصبحت شاهد عصري ،
وشهيد سجني ،
بلوحاتك التي لم تعد تقول ..

قراءة لجدران زنزانة ..

أغلق في وجهي الباب ،
وجدتني أقبع ..
في قاع زنزانة مكفهرة صدئه ..
استقبلتني في البدء
بالتحفظ ، بالصمت ، بالهزال ،
ثم فاجأتني .. ثرثارة ممتلئة .
كأنما اخذت ـ فترة ـ تتفرس في ملامحي ،
تقرأ في حقيقتي الظاهرة المختبئة ،
قبل ان تكشف لي عن وجهها ، عن صدرها ،
عن عريها ، عن حليها الزاعقة المتلألئة
ووجدتني أدور كالمبهور ،
بين عوالم تضج .. في جدرانها الاربعة المهترئة ،
عوالم من الرسوم والنقوش والكتابات ،
المتزاحمة ، المتصايحة ، الفائرة ، الناتئة .
كأنما تقول لي : هذا انا ...
من أنت ؟
ما وراء هذه الزيارة المفاجئة ..
لكنني وجدتها أكثر من هوّية ..
ملامحا قائلة ، وبصمات منبئة
مواقفا شتى لمجهولين ،
عبروا من هنا ،
وتركوا أنفاسهم على الجدران متكئة
لعلهم ما التقوا في الحياة ، والتقت حياتهم
ـ في غيبتهم ـ متحدة ، متجزئه .
يا لوحة المتناقضات في مسيرة الانسان :
المحتشدة والمرتبكة ،
الشامخة والمنكفئه ،
الرائعة والضائعة ،
الجليلة والهزيلة ،
الاصيلة والدخيلة ،
المحتشمة والهزاه .

كأنني سجين دفتي كتاب عن الانسان ،
ما أكثر من كتبه ،
وما أقل من قرأه .
او أنني في قاع كهف من كهوف التاريخ ،
ما أكثر ما تداولته القبائل المتناوئه
أو أنني في خيمة من ضمائر ،
وجدت نفسها وحيدة ،
فتعرت ، صريحة مجترئه
ما أصدق ما تحفره ، ما تضيئه أنفاس وحدة الانسان ،
في وجه لحظة منطفئه
هل أضيف نفسي للجدران ؟. لا ...
اضافتي الآن ، أن أعرف الانسان ، ان اقرأه
ان اعرف نفسي منه ، اعرف نفسي فيه ،
وان خالف مبدئي في الحياة مبدأه .
وأخذت أنصت للجدران ،
ابصر غائبين ،
أتقرّاهم بلمسة مستشفة متنبئه ..
من ذلك الصارخ في البرية باسمه ؟.
ينشره كالفجر في آفاقها المذنبة الخاطئه
من ذلك الصارخ في البرية باسمه ؟
يبذره ، يزرعه في ارضه الجائعة الظامئه
« يا رب » ... جبهة مشرئبة للسماء ،
وكفان ضارعتان ،
ونظرة متوضئه .
«يا رب» ... أجنحة خضراء رفافة بالخلاص، بالايمان
في قبضتي زنزانة صابئه .
ما اكثر من انطقوا الجدران باسمه ، بالشهادتين ،
بالمعوّذتين ، بآياته القادرة المهدّئه
لكنني .. أحسست أن الله بينهم منقسم
فعند هذا غاية ، وعند ذاك .. تكأه .
حقا ، لقد ابصرت من يقول « ألله » داخل نفسه ،
ويعيشه مسيرة وسيرة مضوّاه
لكنني .. سمعت من يناجي ربه ،
كأنه يناجي نفسه ،
أو انه يغوي بمعسول الكلام امرأه ..
سمعت من ينادي الله ، لا لوجه الله ،
بل في وجه سجان تزلفا وتوطئه .
يشترون الله في الضيق ، بالصوم والصلاة ،
وكانوا يبيعونه في السوق بالمداناه !
عذرا اذا قسوت ... ما أنا الا قارىء للحياة ،
في زنزانة خبيثة مستقرئه .
وان أكن احترم الانسان أيا كان ،
يحفر في الجدران ، ضعفه أو مبادئه .
والمجد للانسان ، يستحضر المطلق الشامل ،

في زنزانة حياة محدودة متجزئه
وأخذت أنصت للجدران
أبصر غائبين ،
أتقرّاهم .. بلمسة مستشفة متنبئه
من ذلك الصارخ في الجدران باسمها ، بجسمها ،
مرققا حروفه ، مرقرقا شواطئه
مفجرًا عطر الانوثة ، موقظًا أسرارها ،
في جثة الزنزانة الدميمة المتهرئه
من ذلك الذي يعالج العقم والبرودة في رحم الزنزانة ،
بأصابعه الدافئه .
من ذلك الذي يتحدى الزنزانة بالبيت ،
والانفصال بالوصال ،
والجهامة بالمباذاه
من ذلك الذي يتحدى الزنزانة بالبيت ،
والقيد بالطريق والحرية والمباداه ؟
هل هو زوج، أم عشيق، ام اب ام ابن، أم شقيق ؟
سواء .... فهي في حياته امراه
هي الامان والحنان والمتعة والخصوبة ،
والاستمرار في رحلة منتهية وبادئه .
وهي الاستقرار والوحدة والتنوع ،
والوطن والارض ... والمائدة الهائئه
وهي الجمال والالهام والابداع والفن
والطفولة والتفاني والبطولة الهادئه
وهي الحب .. صلاة للبهجة والتجدد في حياة الانسان
أو نعمة جسدية طارئه
وهي الطبيعة .. محتدمة بالنسمات الناعمة ،
والعواصف الشرسة ، والاهواء المفاجئه
يا لوحة المتناقضات في حياة امرأة ،
هي الحياة كلها ، وحكمتها المتبوئه .
ما أكثر من انطقوا الجدران باسمها ، بجسمها ،
يحبهم لها ، مدائة ، او مبرأه ..
يحبها قديسة ، يحبها عاهرة ،
يحبها .. يحبها ، حمامة او حداه
يحبها كما يحب نفسه ، كما يحب الحياة ،
والطبيعة الغامضة المتلألئه
يحبها رمزا لحرية الحياة ، لاستمرارها ،
لانتصارها على اسرارها المختبئه
« يحبها » .... صرخة انسان يتحدى بها
جيوش قضبان واسلاك معباه .
وانني احترم الانسان ، يحفر في الجدران ،
أهواءه ، او اشواقه او ملاجئه .
والمجد للانسان ، يستقطر الرمز الكبير
من تفاصيل ذكريات حياته المتجزئه .

وأخذت أنصت للجدران ،
أبصر غائبين ،
اتقرّاهم بلمسة مستشفة متنبئه
من ذلك الساحر ، الذي يملأ الجدران بالأرقام ..
في رقع صغيرة مجزاه
أبصر في خاناتها المصطفة الممتدة ،
آثار خطوات ثقيلة متباطئه ،
خطوات الأيام والاسابيع والشهور والاعوام ،
صاعدة ، منتهية ، مبتدئه ،
محفورة ، محصورة ، لكنها زاخفة ،
مصرة ، مستمرة ، جسورة ، متجرئه
ترافق الافلاك والحياة في دورتها
في رقصتها
وتغنىّ لغد ، غير عابئه .
ما أكثر من أطلقوا الزنزانة في الفضاء ،
ورصدوها من طاقة مسدودة منطفئه
مهدا له ، يحرر المكان بالزمان ،
والجماد .. بالفكرة الصانعة البارئه
وأخذت أنصت للجدران ،
ابصر غائبين ،
أتقرّاهم بلمسة مستشفة متنبئه ..
ماذا تبقى ؟!.. بضعة اسماء وتواريخ تناثرت ،
كأنها اوراق هوبة مهترئه
لم يحفر الانسان اسمه في الجدار ، في الاشجار ،
في الآثار القديمة ، والكهوف المختبئه
للذكرى ؟ أم يوقع بالملكية ؟ أم يؤكد ذاته الحية
فوق ذواتها المتشيئه

ماذا تبقّى !؟
ما لم أجده !..
كانت هنا ..
كنت هنا من قبل في زيارة سابقة طارئه ،
اغاني الرفاق بالنضال من أجل
حياة حرة ، سعيدة ، متكافئه ..
محيت بالطبع !.. لكنني اسمعها متلألئة بالحياة ،
رغم زنزانتي المكفهرة الصدئه
ماذا تبقى !؟
لا شيء سواى ،
جالسا مؤتنسا ،
لقد وجدت في قوقعتي لؤلؤه .
هل أضيف نفسي للجدران ؟ أضفتها ...
بهذه القصيدة المقروءة .. القارئه

يوليه ٧١ **محمود امين العالم**

نحو أدب عربي ملتزم

بقلم أحمد محمد عطية

ان الاديب العربي مطالب اليوم بالالتزام اكثر من اي وقت مضى. فالامة العربية تواجه معركة المصير ، وليس بالسلاح وحده تواجه الامم اعداءها وتخوض معاركها المصيرية ، ولكن بالكلمة ايضا .

لقد خاضت امتنا العربية عدة حروب دامية مع العسكرية الصهيونية العميلة للامبريالية ، وقد جسدت هذه الحروب حقيقة الصراع العربي الاسرائيلي ، ومع خطورة هذه الحروب وما تحملته شعوب الامة العربية من نتائج مروعة للصراع العربي الاسرائيلي لم يكن الادب العربي على مستوى الحرب والصراع ، ولم تنعكس قضية المصير العربي بحروبها ومعاركها على صفحات الادب العربي. كيف تخوض امة حربين داميتين في عشر سنوات ، او ثلاث حروب في عشرين سنة ، ويطرد شعب باسره طردا جماعيا بالارهاب والدم ليحل محله شعب غريب مهلهل يجمع على دفعات من اطراف العالم ـ كيف يحدث كل هذا لامة ما دون ان يزلزل ادبها وينتشله من رقدته الناعمة المتواكلة (١) ؟ وليس صحيحا القول بضرورة مرور فترة كافية على الحرب تسمح للفنان باستيعاب التجربة والتامل للكتابة ، فاعتقد ان فترة تقترب من ربع قرن على بدء النزاع العربي الاسرائيلي بشكله الحربي كافية لتفرز ادب الالتزام بالقضية وبمعركة المصير .لقد اعتاد ادباؤنا على الكتابة السهلة والانماط السهلة ، وحياة المكاتب والصالونات . والا كم كاتبا من كتاب الحماسة المنبرية وهواة الشعارات ترك حياته الناعمة المطمئنة واحاديث الصالونات والمقاهي والتحق بحياة المناضلين بالدم والنار وجرب الكتابة وسط المعارك ؟ ان اقصى ما فعله كتابنا هو الذهاب فى رحلات استعراضية سياحية لجبهة القتال في حالات توقف القتال بالطبع . ان تجربة الادب الفيتنامي الملتزم تعلمنا ان الاديب الحقيقي يناضل اولا ثم يكتب ثانيا ،ومن هنا تاتي الكتابة صادقة لانها صادرة عن معاناة حقيقية للحرب ، ولان الالتزام بالقضية وبمعركة المصير التزام بالفكر والسلوك ايضا. ان الاديب العربي في معركة المصير ملتزم بأن يوحد بين فكره وسلوكه وان يناضل اولا ثم يكتب ثانيا كما يفعل زميله الاديب الفيتنامي في معركة المصير الفيتنامية . ان الادب والفن جزء من نضال المقاومة الفيتنامية . ان الاديب الفيتنامي لا يكتب عن المعركة ، انه يكتب منها ويكتوي بنارها ، ويخلق الاديب والفنان فنهما من واقع المعركة وظروفها . ان الاديب مقاتل بالكلمات كما كتب المناضل العظيم هوشي منه بطل حرب التحرير الفيتنامية .

وامامنا نموذج الالتزام العظيم للاديب الفيتنامي الذي يجمع بين الفكر والسلوك ولا يتوقف عند حدود رفع الشعارات دون عناء التطبيق والموقف العملي كما قدمه لنا كتاب « ادب المقاومة في فيتنام » .

لقد الزمت حياة الحرب الاديب الفيتنامي على تقسيم وقته الى ثلاث فترات : الاولى ، لحفر الخنادق التي يعيش فيها المقاتل والكاتب والانسان الفيتنامي اكثر مما يعيش في المنزل . والفترة الثانية للزراعة وانتاج الطعام . اما الفترة الثالثة فهي المخصصة لحرفة الادب حيث يمارس الكتابة بعد الفراغ من اقامة المخابيء والخنادق اولا ثم زرع الارض والحصول على امدادات الطعام التي قد تمثل مشكلة كبرى بسبب صعوبة توصيلها خلال القصف . لقد امضى كل من « نجوين ترانج سانه » مؤلف قصة (العودة) و (نجوين تشن ترانج) مؤلف قصة « رسالة من قرية ماك » امضيا ستة اشهر فيزراعة الارز والبطاطا في الهضاب المرتفعة حيث الارض صالحة والطائرات الاميركية دائمة الاغارة بالقنابل . وهذا ما صوره « نجوين تشن ترانج » في قصته « رسالة من قرية ماك » التي لاقت انتشارا كبيرا بين أهل القرى في المرتفعات الجبلية الفيتنامية . وهذا « فان منه داو » شاعر امضى الشهور الطويلة لا يدخل معدته سوى النباتات والالياف. والروائي « انه داك » الذي كتب روايته « دون هات » بينما القنابل الاميركية تدك خنادقه . فكل شيء يكتوى بنار المعركة ، وحتى الرسامون يختبئون فوق فروع الاشجار ويرسمون الابطال والمعارك . ويتلقى الادباء والفنانون الفيتناميون رسائل شكر وهدايا من المقاتلين تكريما لاعمالهم الادبية والفنية المساهمة في المعركة . ويصنع المقاتلون هداياهم من حطام الطائرات الاميركية التي تتحول الى آلات موسيقية ومقاعد للادباء والفنانين في فيتنام المناضلة .

وهذه اقصى درجات التزام الاديب بمعركة المصير ، وقد اطلتفي ذكر هذه النماذج من فيتنام لاوضح الصورة المقابلة لدى الاديب العربي في معركته المصيرية ، فالتزام الاديب الفيتنامي يصل به الى وحدة لا تنفصم بين الفكر والفعل والسلوك مع المقاتل الفيتنامي ، بينما ينفصل الاديب العربي عن المقاتل العربي بل تنفصل الحياة العربية عن ميادين القتال العربية انفصالا شبكيا حادا ، ونكاد لا نعثر على اثر للوحدة بين الادب والمعركة الا في بعض كتابات

(١) راجع مقال الكاتب : « ومواجهة ادبية ايضا » الاداب ـ ديسمبر ١٩٦٨ .

المناسبات . بل ان الاديب الثوري العربي ينفصل سلوكيا تاما عن ممارسة قضيته الثورية ويتوقف نضاله عند طرح الشعارات .

ولم يقع الاديب العربي في هذا الانفصال الشبكي الحاد عن المعركة وقضاياها الا لانه دأب – في معظم الاحيان – على الانفصال عن قضايا الكادحين ، فالاديب العربي حتى اليوم لم يعش قضايا العمال والفلاحين والمقاتلين ، ونجد ادب فلاحين عربيا بمعنى ملاك الارض، وفي النادر بمعنى الفلاحين الاجراء الكادحين ، ولكننا لن نجد ادب عمال او مقاتلين . وفي اغلب الاحوال سنجد الاديب العربي – ابن الطبقة المتوسطة – عاكفا على تقديم ادب الطبقة المتوسطة الى قراء الطبقة المتوسطة . ربما لان الاديب العربي يواجه شعبا تغلب عليه الامية ومجتمعا يتضاءل فيه مستوى التعليم الى حدود الرخص الوظيفية والامية الثقافية .

وفي المقابل نجد ادب العدو الاسرائيلي للاسف نموذجا لادب الالتزام بالقضية الصهيونية الاستعمارية ، لقد وضع الادب الصهيوني الفكرة الصهيونية هدفا يلتزم به ابتداء من رواية تيودور هرتزل « الارض القديمة الجديدة » حتى فوز روائي صهيوني – شامويل يوسف عجنون – بجائزة نوبل عام ١٩٦٦ الى مواجهة معارك المقاومة وخطف الطائرات حديثا . وعلينا الا نخدع انفسنا ونكرر لعبة النعامة التي الفناها كثيرا . فهذا هو الاب الروحي لاعدائنا هرتزل يقول : « ينبغي ان نتعاطى السياسة حتى في الزواج » .

ان خطورة الادب الصهيوني تتمثل في انه كان بمثابة التخطيط الكامل والارهاصات الحقيقية للدعوة الصهيونية وللحلم الصهيوني العنصري . هذه الدعوة الفنية المتخذة شكل الادب لم تكن الا غلافا للدعوة الاكبر ، الدعوة الصهيونية . بل ان الاديب الفلسطيني غسان كنفاني يذهب في كتابه « في الادب الصهيوني » الى حد اعتبار الصهيونية السياسية نتيجة لارهاصات ادبية صهيونية مبكرة ما لبثت ان اندفعت ، بعد ولادة الصهيونية السياسية ، لتصير جزءا اساسيا منها ، تعمل بانضباط تحت شعاراتها وبتوجيه منها ولخدمة اهداف محددة لها سلفا . (راجع دراسة الكاتب « الرواية الصهيونية اعلاميا » الاداب عدد فبراير ١٩٧٢)

ويقيم غسان كنفاني عمل الادب الصهيوني بانه هو الذي عمل على غسل دماغ العالم وتهيئته للاعلام الصهيوني والدعوة الصهيونية والاكاذيب الصهيونية . ولعل اخطر دور للادب الصهيوني هو نجاحه في التسلل الى عقل الغرب وفكره حتى لتحتوى التعليقات السياسية الغربية على جمل كاملة منقولة بنصها من الروايات الصهيونية .

ان اليهود يرموننا في ادابهم بعدم المبالاة ، ويرون ان جماهيرنا بعيدة عن الاهتمام بالمواجهة العربية الاسرائيلية ، واخشى ان يكون لتخلف الادب العربي المعاصر عن معايشة الاحداث والالتزام بالقضية دخل في ذلك .

اننا نواجه شعبا معبا بكافة وسائل التعبئة الثقافية والمادية . نواجه اقل نسبة اميه ، واعلى نسبة توزيع في الصحف والكتب . ونواجه جماهيرنا العربية المطحونة داخل الارض المحتلة تحت وطأة الاستعمار الصهيوني الامبريالي وجهوده الثقافية لطمس معالم الثقافة العربية ومحو القومية العربية . ان الجنون التوسعي الذي ينتشي به الشعب في اسرائيل ثمرة للادب الصهيوني الملتزم ، بل انه سند الدعاية الصهيونية في الداخل وفي الخارج . اننا نواجه شعبا يجند رجاله ونساءه من سن المراهقة حتى سن الكهولة . ويوالي الحشد الثقافي والسياسي والعسكري لمواجهتنا دائما في الحرب والسلم . لذا فالى جانب التزامنا السياسي والعسكري يتحتم وجود التزام ادبي ايضا .

واذا كان الادب الصهيوني قد وضع الفكرة الصهيونية هدفا يلتزم به ، فعلى الادب العربي ان يعرف أهداف النضال العربي في التحرير والبناء الاشتراكي ويلتزم بها ، اي يلتزم بالنضال من اجل حرية الوطن والمواطن والنضال الاجتماعي ، واقامة مجتمع عربي اشتراكي موحد ، وتحقيق الحرية بمعانيها السياسية والاجتماعية ، بمعنى منع استغلال الانسان لاخيه الانسان ومنع التسلط والديكتاتورية، وباختصار حرية الفكر والحرية الاجتماعية . فالحرية التي يطالب بها الاديب العربي يجب الا تتوقف عند حدود حرية الفكر وانما يجب ان تمتد ايضا الى الحرية الاجتماعية والى منع الظلم والاستبداد والاستغلال بكل صورها .

كما ان التزام الاديب العربي يعني اقتناعه بمسئولية الانسان العربي ومقدرته على التحكم في مصيره ومهاجمة كل الدعاوى الرجعية من العدو الظالم والخرافات الى العبث . الم تواجه الرجعية العربية هزيمة يونيو بالتفسيرات الخرافية الميئسة لقدرة الانسان وبذلك غدا الحل في انتظار معجزة تهبط من السماء ، وليس بالنضال الانساني الصلب ؟

ان التخلي عن الالتزام والاستسلام امام قدر قوي يسلب الانسان كل قدراته قد كانا السبب القوي في تخلف الانسان العربي عن مواجهة واقعه والعمل على تغييره وتقدمه . لقد ارجع الكاتب العربي السوري صدقي اسماعيل – في كتابه « العرب وتجربة المأساة » – بداية عصور الانحطاط العربية الى فقدان الالتزام قائلا :« منذ ان انحسرت موجة التصميم الحر عن الحياة العربية ، بدأت الظروف تقسو على كل موقف ارادي صادق ، وكانت بداية الانحطاط .. وعلى هذا النحو فان مأساة الانحطاط تتمثل في اعفاء الارادة الانسانية من كل التزام. انها تلجىء الافراد والجماعات الى قواقع صلبة من مظاهر التخفي، تمنحها شيئا من الامن والاستقرار ، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بانهم ضحايا من دون ذنب او جريرة الا انهم غير قادرين الا على الرفض والانهزام ... كان الانهيار ثمرة التنكر لمأساة الواقع والتخلي عن كل التزام ..».

وعلينا ان نفرق بين الالتزام والالزام ، وان نوضح دائما انه ليس ثمة تعارض بين حرية الاديب والتزامه الحر ، وان حرية الاديب جزء من حرية الوطن والمواطن ، وان الالتزام ليس مخيفا الى الدرجة التي يصورها بها أعداء الالتزام الى درجة الاتهام بالعمالة والتبعية والكتابة بموجب القرارات الادارية . واذا كان الالتزام قد صار شعارا يرفعه كل الادباء العرب الآن مثل شعار الحرية ، فعلينا ان نوضح لماذا يلتزم الاديب العربى ، وبماذا يلتزم ، ثم نتطرق الى مناقشة تفصيلية لجوهر الالتزام ووظيفته في الادب والفن وعلاقته بالحرية وبالسلطة وبالتجديد وبالصدق او التبرير وبالفكر والسلوك ، وايضا علاقته بنظريتي الفن للفن والفن للشعب او للحياة او للمجتمع ، ولماذا يتحتم على الاديب العربى ان يختار الالتزام طريقا للنضال في معركة المصير .

ان نظرية الفن للفن – التى صاحبت ظهور الرأسمالية وقامت كاحتجاج على سطوتها ومحاولتها تحويل الادب والفن الى سلعة – هي التى انتجت فيما بعد كلمة عدم مسئولية الاديب او الفنان وحولت الحرية الى قيمة عليا مجردة وصورت الاديب كرجل عاجز عن تغيير مجتمعه . وفى المقابل نجد ان التزام الاديب نابع من مسئوليته ،وفى الهزيمة وامام معركة المصير لا يكون الادب ترفا او مجرد تصوير محايد للعالم فحسب بل مسئولية وتصوير يهدف الى التغيير والثورة والتقدم.

والتزام الاديب لم يعد امام شعبه فحسب بل امام العالم باسره فى عصر استحالت فيه العزلة بين المجتمعات بفضل ثورة المواصلات وما كفلته من سرعة الاتصالات بين المجتمعات الانسانية المختلفة .فيجب

ان يعيش الاديب العربي قضايا عصره ويقف بجانب حرية الشعوب وضد الامبريالية والاستغلال والحروب الاستعمارية ومع حروب التحرير وقضايا التحرر الوطني والاشتراكية . وبنفس الدرجة عندما تخوض شعوبنا العربية حربها التحريرية ومعركتها المصيرية فيجب انتمزق كل المعوقات الرجعية والتقاليد البالية من طريقها . يجب ان يعي الاديب العربي انه يواجه مجتمعا اميا متخلفا مشبعا بالخرافات والاساطير ، يواجه مجتمعا محتلا مهزوما عسكريا ، يجب ان لا يتجاهل هذه الحقائق المؤلمة ، فعن طريق تصويرها ونقدها ينفتح طريق المستقبل المفعم بالامال في بناء مجتمع عربي اشتراكي واحد وحر . فالفن ليس مرآة بليدة لعكس الواقع والا فقد الفن ضرورة وجوده ، ولكنه شيء اساسي في اعادة خلق الواقع وتشكيله من جديد .

ولقد وعى الانسان الاول دور الفن والادب ومسئوليتهما في بناء حياته ومجتمعه . فمنذ الفجر الاول للانسانية استخدم الانسان الفن لتغيير العالم والتقدم به ، من تطوير لادوات العمل الى التنكر الى اغنيات العمل الجماعية ، عرف الانسان الاول ضرورة الفن ووظيفته في تقدم المجتمع الانساني والسيطرة على الطبيعة ، فقد كانت هذه الاشكال الاولى من الادب والفن ضرورة وليس مجرد متعة او تسلية، فرقص الانسان الاول قبل الصيد كان مقدمة ضرورية للشعور بالقوة ورسم الحيوان على الجدران كان وسيلة للتفوق على الحيوان والسيطرة عليه .. وما الى ذلك من ضروب الادب والفن الاولى التي كانت فنونا جماعية يشارك فيها الجميع قبيل الخروج الى عالم الطبقات. وعندما انتقل المجتمع الى الطبقية بدأ الفن يعمل لصالح الطبقة المسيطرة وطبقا لفكرها وايديولوجيتها ، كما تطور الفن من الجماعية الى الفردية تبعا لتطور اشكال المجتمع الانساني .

فالفن ملتزم منذ البدايات الاولى للانسانية وعبر عصور التاريخ. ويؤكد « ارنولدهاوزر » مؤلف كتاب « الفن والمجتمع » ان التاريخ الاجتماعي للفن يؤكد ـ وهذا هو التاكيد الوحيد الذي يستطيع ان يقدم الدليل عليه ـ أن الاشكال الفنية ليست مجرد اشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها المجتمع . ولسنا بحاجة الى اعادة التاكيد على دور الادب في تطوير المجتمعات والثورات وليست ببعيدة تجربة الادب الروسي العظيم في نقد المجتمع الروسي المتخلف والتنبؤ بالثورة وتنوير الجماهير حتى تحققت ثورة اكتوبر الاشتراكية .

فدور الادب الحقيقي هو النقد والمعارضة والتنبؤ والعمل على تغيير المجتمع والعالم والتقدم بهما عن طريق اعادة خلقهما فنيا .فنحن نكتب بقصد التغيير والتأثير في المتلقين ، والا لماذا نكتب ونخطط لعملنا الادبي ؟ ليس ذلك طبعا لمجرد الدفقة والتعبير عن الانفعال اوالتامل فالتامل والانفعال والتعبير عنهما لا ياتي الا في كلمات قصيرة .ولكن عندما اكتب بايضاح وتوسع فانما ياتي الايضاح من الرغبة فيالافضاء الى الناس بقصد تغييرهم نحو الافضل . وعندما يلجأ الكاتب الى تصوير العالم وكشفه وتعريته فهو انما يفعل ذلك بهدف تغييره نحو عالم افضل . وهو حتى عندما يصور المجتمع فلن يكون مجرد ناقل محايد ، ولكن لا بد ان تنعكس ذاتيته وفرديته فلا بد ان ينحاز ولا حياد .وحتى في ميدان العواطف كالحب يستطيع الكاتب ان يؤثر في الناس ويحرك فيهم طاقات الحب الكامنة فيهم او يلفت نظرهم الى الطابع الطبقى للحب فى مجتمعطبقي بهدف القضاء عليه والعمل على ازدهار الحب واطلاق طاقاته حرة من كل قيد . فللكاتب هدف من كتابته ليس لمجرد التسلية وشغل الفراغ فهو باقدامه على الكتابة للناس وتصميمه الذهني والفكري المسبقين وبايضاحه المسهب انما يفعل كل هذا من اجل هدف ورسالة فالكاتب يضع الانسان امام مسئولياته ليحركه ويغيره اذ لا يكتب الكاتب لنفسه ـ كما كتب سارتر في « ما الادب » لان صلة الكاتب بالعمل الفني معدومة بمجرد اتمامه . وتأتي صلته الاساسية من اكتشافه الاول لبذور العمل الفني وخلال عملية الخلق الفني.

وبما أن قراءة الاخرين جزء اساسي متمم للكتابة والخلق الفني فتعاون المؤلف والقارىء في مجهودهما هو الذي يخرج الى الوجود هذا الاثر الفكري ، وهو النتاج الادبي المحسوس الخيالي فيوقتمعا.

فلا وجود لفن الا بوساطة الاخرين ومن اجلهم كما كتب سارتر .واذا كان الكاتب لا يكتب لنفسه وانما يكتب لقراء ، وعندما يكتب لهم عن مسائل تشغلهم فهو ملتزم بالتعبيرعن همومهم وآمالهم ، والتزامه هنا ينتج من طبيعة العمل الادبي المكون من كاتب وقارىء .

تلك كلها بديهيات ، وان كانت في مجتمعنا العربي لا تزال في حاجة الى الايضاح والتكرار ، فما زال بعض الناس يتصورون الادب كمتعة وكتسلية وكترف وكحلية ، مع ان اعداء الالتزام لم تعد عداءاتهم موجهة الى ضرورة الالتزام من عدمه ، فعندما تعلو كلمة الالتزام فالكل ملتزمون ، وعندما تعلو كلمة الحرية ، فالكل من انصارها ، مثل كلمة السلام التي اصبحت ستارا لكل اعمال الحرب الامبريالية الهمجية في فيتنام او اعمال العسكرية الصهيونية على الارض العربية . فما من كاتب يعادي الالتزام صراحة ، وحتىاعداء الالتزام يعادون التزاما معينا تحت شعار حرية الاديب كما ان كل النظم تتمسك باعلان الحرية بما في ذلك النظم الفاشيستية والديكتاتورية . فالالتزام امر مفروغ منه ، ولم يعد السؤال الذي يوجه الى الاديب هل هو ملتزم ام غير ملتزم ، بل السؤال المهمالحيوي هو بماذا يلتزم الاديب ، اما لماذا يلتزم فقد اوضحناه لانه مسئول ولانه يكتب للناس ولا يكتمل عمله الا بهم فهو ملتزم بالتعبير عنهم ونقد مجتمعهم وعالمهم واكتشاف طاقات الامل والطاقات الخلاقة فيهم بغية العمل على تقدمهم . والتزام الاديب ليس التزاما مائعا بمسائل مطلقة ، ولكنه التزام بمسائل محددة وواضحة . فالادب العربي ملتزم بالحرية والاشتراكية والوحدة ، ولكن هذه الكلمات العمومية يجب تحديدها وتوضيحها فالحرية التي يلتزم بها الاديب العربي حرية محددة بتحرير الاراضي العربية المحتلة من قبل العسكرية الصهيونية العميلة للامبريالية وعدم الخضوع لسياسة الاحلاف ومناطق النفوذ. وهذه حرية الوطن ، والاديب العربي ملتزم بحرية الفكر والعقيدة والنشر والتعبير والابداع لكتاب ولكل الناس ، فهو ضد كل قيود الرقابة والبيروقراطية وصنوف الارهاب الفكري ، والاديب العربي ملتزم بحرية المواطن العربي الاجتماعية بمنع استغلال الانسان للانسان والضمانات الاجتماعية للعمل .

وهكذا فالحرية التى يلتزم بها الاديب العربي حرية محددة وواضحة، وليست الحرية الفائمة المعنى المطلقة ، وكذلك الاديب العربي ملتزم بوضوح ببناء مجتمع اشتراكي تؤول فيه الملكية للشعب ويزول فيه التفاوت بين الطبقات بهدف الوصول الى مجتمع لا طبقى ومنع استغلال الراسماليين الماليين والصناعيين وكبار ملاك الاراضى للانسان العربي . والاديب العربي ملتزم بالعمل من اجل ازالة الحواجز المصطنعة بين اجزاء الوطن العربي الواحد وتحطيم الحدودالمفروضة على الوطن العربي بغية تمزيقه وتشتيت طاقاته العربية الكبيرة ،من اجل اقامة مجتمع عربي واحد اشتراكي ودبمقراطي .

وتحديد التزام الاديب العربى بهذه الاهداف النضالية ليس الزاما وليس فرضا فوقيا ولا قرارا سياسيا او اداريا ، وانما ينبثق من ضمير الكاتب العربى التقدمى، تحديدا واضحا لانصار التقدم والحرية وعزلا للرجعيين والمتخلفين الذين يعوقون حركة تقدم المجتمع العربي نحو الحرية والاشتراكية والوحدة . ولعل هذا كله يقودنا الى مناقشة الهوة المصطنعة التى دأب اعداء الالتزام على ترديدها بانثمة تعارضا بين الحرية والالتزام او بين حرية الاديب والتزامه تحت زعم ان الالتزام يقود الى التبعية الحزبية او السياسية ويهبط بالادب الى حدود الدعاية والمباشرة . وقد استمدت نظرية معاداة الالتزام مبرراتها من وقوع الادب والفن تحت السيطرةالادارية

والحزبية السوفياتية خلال فترة عبادة الفرد الستالينية . غير ان هذا كله قد شجب بالمؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي وانتهى الى غير رجعة . فالالتزام الذي يختاره الاديب العربي ليس الزاما وليس بدعة ، وفي تاريخ الادب العربي القديم والحديث نماذج عظيمة لالتزام الاديب العربي فكرا وسلوكا ، والا بماذا نصف شعر عنترة بن شداد وسلوكه ومعاركه ؟ الم يستمد الشاعر العربي القديم عنترة صفة البطولة من التزامه المادي والادبي بمعاركه ،معارك القبيلة والناس والدفاع عنهم ؟ وفي الادب العربي الحديث مثل واضح من مصر في الاديب العربي المصري عبدالله النديم شاعر الثورة العرابية واديبها ، الم يكتسب عبدالله النديم بطولته من التزامه الواضح الصريح بقضايا الشعب العربي في مصر وبالالتزام بالثورة العرابية العظيمة فكرا وسلوكا ؟ وقد وجد الكاتب العربي السوري صدقي اسماعيل في تجربتي المتنبي والمعري نموذجين ، لالتزام الاديب العربي القديم بقوله ـ في كتابه « العرب وتجربة المأساة » ـ« ان مشكلة الالتزام امام المأساة هي نقطة البداية في فلسفة المعري ـ كما كانت في تجربة المتنبي ـ فقد نصب نفسه ناقدا للعصر كله ، مندرعا بالبصيرة الواعية التي لا تكتفي بادانة الواقع المثقل بالمتناقضات ،بل تجد في العقل المتحرر دعامة اولى لكل انبعاث في حياة القيم المنهارة، غير ان هذه الدعامة لم تأخذ شكلها الايجابي الذي يمكن ان يمهد لتكوين عقلية جديدة تتبين الانهيار على حقيقته ، بل اخذت اكثر الاشكال السلبية غموضا ويأسا .

وما اكثر الامثلة على التزام الاديب العربي الحر على مر العصور. ان الالتزام رؤية جيدة للواقع وتنبؤ بالمستقبل ، فلا بد للفنان من وجهة نظر محددة يصدر عنها . مثلا كيف يمكن ان يكتب الاديب متجاهلا تواجده في مجتمع محتل متخلف صمم على اتخاذ طريق الاشتراكية ؟ كيف لا يلتزم الاديب العربي بجماهيره وبقضية الاشتراكية ؟ والتزامه بقضية الاشتراكية ليس بمعنى فرض التغني بمشروعات السنوات الخمس فرضا خارجيا ولكن بمعنى انه لا بد ان يصدر من موقف اشتراكي ورؤية اشتراكية واضحة نابعة من ايمان حقيقي وحر بقضية الاشتراكية وقضايا الجماهير . فليس معنى الالتزام بقضايا الاشتراكية هو الالتزام الضيق بآراء حزبية او قرارات سياسية . ولكن المهم ان يكون للفنان موقف واضح ينطلق منه مع قوى التقدم وضد التخلف والرجعية ، فالفنان ناقد ومحتج ومعارض بالضرورة وليس مصفقا او مبررا ، ومن هنا تلزمه حرية الفكر والابداع والنقد . وهذا نموذج حي لالتزام الاديب العربي المصري الصادق نجيب محفوظ . لقد سألت نجيب محفوظ سؤالا واضحا محددا لاتبين موقفه من الالتزام : عندما تكتب هل تضع في ذهنك فكرة سياسية او ايديولوجية لتعبر عنها بالفن ، خاصة انك كاتب سياسي بالدرجة الاولى ؟ فاجابني نجيب محفوظ بصراحته المعهودة : الايديولوجية ليست في عقلي ولكنها في قلبي وانا لا اضعها ولا احركها قبل كتابة قصة او رواية لانها تعيش معي حتى في نومي. وانا قد اكون مهتما بموقف او انسان او مكان ثم تأتي الايديولوجية لتلون الموضوع كله بدون وعي مني . فلا املك ان اكون غير ايديولوجي ولكني لا افكر فيها . فلا اكتب عن الايديولوجية ويصح ان اكتب عن قصة حب ولكن الايديولوجية تعمل في الداخل وفي الخفاء . (راجع مقابلة الكاتب مع نجيب محفوظ ـ مجلة الموقف الادبي العدد السابع اكتوبر ١٩٧١) وهذا هو الالتزام الحر النابع من ضمير الكاتب ومن امتناعه ومن احتضانه لقضايا الجماهير والتزامه بها ، فموقف الاديب الملتزم يأتي من التصاقه بالجماهير وبقضاياها واهدافها وليس بالعزلة عنها .

نقول ان كل كاتب ملتزم بشكل او بآخر ، حتى اعداء الالتزام ملتزمون . ومهما حاولوا الدعوة الى الهروب من الواقع فهم واقعيون بشكل او بآخر . وان يكون الاديب كذلك معناه ان يبدأ باختيار موضوعاته بحرية ، فالحرية هي نقطة البداية امام كل كاتب سواء كان ملتزما ام غير ملتزم .

ان الحرية شرط كل خلق فني . فالكتابة اختيار حر وانتقاء حر من الاديب واصطفاء منه للواقع وكي يصطفي الكاتب عالمه من جزئيات العالم الواقع ، ينبغي ان يصدر في ذلك عن حرية كاملة .ان الاديب الحر يجذب القارىء الحر ، فالكاتب حر في انتقاء موضوعاته ،وكذلك القارىء حر في انتقاء كتبه ، ولان الكتابة عمل مشترك بين الكاتب والقارىء فلن يقدم القارىء بحريته على قراءة عمل كاتب ما لم يكن عمل الكاتب صادرا عن حريته واختياره ومن خلال تجاربه الذاتيةورؤاه الخاصة . فالحريةهي العامل الاساسي والجوهري في الخلق الفني وفي التذوق والتلقي من القارىء المشارك في عملية الخلق . واذا كان هدف الفن هو اعادة خلق العالم من اجل تغييره والتقدم به ، فكيف يتجاهل الاديب العربي عالمه المحتل المتخلف المليء بالمظالم والمآسي والهموم ، وكيف يكتسب ثقة قارئه اذا فعل ذلك ، بل كيف يطمح الاديب الى تحقيق حرية الانسان والمجتمع والعالم باسره اذا لم يكن هو نفسه حرا وكذلك اذا لم يكن عمله الفني صادرا عن حرية ؟واذا كانت الحرية مطلوبة لكل الناس ولكل المهن ، فاولى بها ان تكون ضرورية للكاتب كي يختار ويخلق ويبدع . وكما ان الكتابة عمل يقدم عليه الكاتب باختياره الحر ، كذلك الالتزام مصدره الحرية . ولكن عندما يقرر الكاتب الكتابة فانه يكتب الى جمهور له مطالب ومشاكل وعليه ان يلتزم بها ليصل اليهم . والحرية المطلوبة للكاتب هي حرية النقد الذاتي . ولان الكاتب لا يعمل لدى احد ، وعمله غير منظور وغير يومي وغير داخل فيعلاقات الانتاج ، لكل ذلك فهو حر ينشد الحرية . فالحرية شرط اساسي ليتمكن الاديب من الابداع والخلق . وفي المجتمعات الديكتاتورية والفاشية التي حرم فيها الاديب من حريته لم ينتج ادب جيد كما حدث للادب في ظل الستالينية والنازية والفاشية .

فالمطلوب هو الالتزام الحر ، وليس الالزام او التبعية المباشرة لرئيس دولة او حزب او مسئول سياسي . الاديب العربي الملتزم ينطلق من مواقفاساسية يتبناها كل اديب تقدمي ، وليس معنى التزامالاديب العربي بقضايا مجتمعه ، واهمها قضية التحرير ومعركة المصير ،ليس معنى هذا ان يتحول عمل الاديب الى نوع من الخطب او المنشورات السياسية او الاعمال الفجة المباشرة واسلوب التقارير الجافة .فكل عمل ادبي يتكون من شكل ومضمون وهما شقان مرتبطان غيرمنفصلين، ولكن دأب النقاد على فصلهما للايضاح . واذا لم يستكمل العمل الادبي في شكل فني جيد وممتع دون مباشرة او صراخ دعائي ممجوجفان صفة العمل الادبي تسقط عن هذه الاعمال لتتحول الى الوثائق او الخطب او الدعاية السياسية المباشرة . وبنفس الدرجة اذا اقتصر العمل الادبي على الاهتمام بالشكل وتجديده دون تقديم رؤية جديدة في الموضوع اصبح مجرد حذلقة وعملا شكليا خاليا من الحياة ، فالمضمون هو العنصر الاساسي في الفن لانه هو الذي يعطي الفن معنى ، ولكن الشكل مهم ايضا لانه هو الذي يعطي العمل الفني صفته كفن .

ليس الاديب العربي مطالبا ، في سبيل لعبة التجديد ، بنقل اشكال غريبة عن المجتمع العربي وتمثل حضارة ومآزق فكرية مختلفة عن تلك التي يعيشها الانسان العربي . فعلى الاديب العربي ان يتجنب السعي الى الجديد من اجل الجديد ومن اجل الظهور بمظهر الحداثة، ولقد نشأت في مصر مدرسة ادبية جديدة تسعى الى استيراد

الاشكال الغربيـة الجديدة ونقلهـا اعتسافا وقسرا الى الادب العربـي في مصر ، واعتقـد انها فشلت تمامـا في هذا العمل ، ولم تقدم الا ادب الهذيـان والغثيـان والانتحار . ان الجديد في الشكل يجب ان ينبع من طبيعـة الموضوع ، فلكل مضمون شكله الخاص ولكل فتـرة حضارية شكلهـا الخاص ايضـا ، وليس دور الاديب العربي ان يقلـد كالقرد ، ان آلان روب جرييه مثلا يعيش حضارة الصواريخ والكومبيوتر، فايـن نحـن منهم ؟ ان الاديـب العربي مطـالب بالصـدق مع مشاكل مجتمعه وعدم الهروب منهـا الى استيـراد الاشكال الاجنبيـة والاجـواء الاجنبيـة . فتطور الشكل في الادب والفـن مرتبط بكـل تطور فـي المجتمع ، وكثيرا ما يكـون الشكل الجديد تعبيرا او تنبؤا بتطور جديد في المجتمع ، ومن هنـا فـان الاديب العربي الملتزم هو وحده القـادر على التجديد في الشكل النابع من الالتحام بالموضوع وصدق الرؤية، فالشكل الجديد استجابة ذاتيـة لمستقبل المجتمع وضرورات التغيير ، ولا يقف في وجه التجديد الا المتخلفـون او المتحجرون والرجعيون الذين يحولون الاشكال الادبيـة والموضوعات الادبيـة الى اعمال صخريـــة جامدة ، وتظل الاشكال راسخـة ومقدسة حتى ياتي تطور جديد فـي الموضوع يستلزم تحطيم الشكل القديم وابتكار شكل جديد يتفق مـع المضمـون الاجتمـاعي الجديد ، وليست ببعيدة قضيـة الشعر العربـي الحديث ومظاهرة العداء التي وجهت ضده حتى وصل الامر الى اتهـام الشعـراء المجدديـن بالخطيئـة والزندقة .

والاديب العربي الملتزم يعي جيدا انه لا يكتب لنفسه والا لاحتفظ بكتاباته لنفسه ، انه يكتب الى جماهيره ، ومن ثم فعليه تجنب الغموض ما لـم تفرضه طبيعـة الرؤى الجديدة والاعمال التجريبية والطليعية ـ فالوضوح هو شرط كل ادب جيد ، وهو وسيلة الكاتب لجذب الجماهير الـى الادب الصحيح الملتزم ، والوضوح لا يعني الهبوط الى مستـوى التبسيط والتلقيـن والتعليم ، فالالتزام الاجتمـاعي للاديب لا يعنـي الخضوع للذوق السائد او ان يكتب وفقـا للمراسم والقرارات الادارية كتابع ومبرر ، وانمـا يعنى انـه لا يعمل في فراغ وانه ملتزم بالمجتمـع الذي ينتج من اجله كل اديب وفنان واع بمسئوليته والتزامه .والاديب العربي الملتزم ضد تحويـل الادب الى عمل من اعمال التسلية وشغل الفراغ والكسل الذهني وايضـا ضـد تحويل الادب الـــى الدعاية والتبرير . فالادب الملتزم ليس هو الادب الممل او الخطابي اوالتقريري، ولكنه الادب الممتع المتمكن من الوصول الى الجماهير المعبر عنهـا والمعبر عـن المجتمع والمتنبىء والمتشوق لآمال المستقبل . ولا يعني الالتزام نقل صـورة احادية الجانب للواقع ، بل نقل الواقع بصدق بخطئهوصوابه، بسلوك الشخصيـة وآرائها ، وايضـا بالبعد عن الصياغة الفكريـة المجردة للاعمال الادبيـة بل من خلال عدم المباشرة والسلوك والموقف . فلا بد مـن تطابق التعميمالفكري والمعاناة الشخصية . فمهمة الشخصية الادبيـة الناجحـة تجسيـد القضايا العامة من خـلال امتـزاج العام الخاص في سلوك الشخصية ، وامتزاج الملامح الفرديـة للبطل الادبي بالمسائل الموضوعيـة العامة ، كمـا اوضح لوكاش في كتابه « دراسـات في الواقعيــــة » وان يعيش الشخص الادبـــي امـام اعيننـــــا نفسهـا اشـد قضايـا العصر تجريدا وكانهـا قضايانـا الفرديــة الخاصـة وكانهـا مسالة حياة او موت .

ان يقدم الادب والفـن اعمالا واقعية وسياسية امر ضروري، لان السياسـة جزء اساسي من الواقع . ولا يعني هذا ان يقدم الادبكتابات سياسيـة مباشرة يضعف فيهـا المعمار الفني للادب والفن ، فان هـذا أبعـد ما يكـون عن الادب الحقيقي . فالادب الحقيقي هو الادب المستوفى لشروطه الجماليـة والذي يعيش الواقع معايشة فنية ويبدع علىاساس الموهبة والاقتناع والشكل الفني الممتع . ان الجمالفي العمل الادبـي لا يعني اغماض العين عن السلبيات والتناقضات داخل المجتمع العربي، ان تصوير القبـح في الواقع عمل جميـل ايضـا وضروري لتغييره ،لان الجمال هـو الصدق وتصوير القبح يعني لفت النظر اليه ونقــده والدعوة الى محاربتهوالتطلع الى خلق مجتمع جميل حقا . فالاديـب العربي الملتـزم مطالـب دائما بالنقـد وخاصة في فتـرة تحول المجتمع العربي الى الاشتراكية ، والاديب العربي الملتزم مطالب بالنقد والنقد الذاتي حتى لا يتحول الىالتحجر ويصبحمجرد مصفق او مهلل او مبرر. كما ان الالتزام لا يعني تجاهل شخصية الاديب العربي وفرديته ورؤاه الذاتية ، ان الاساس الحقيقي لكل فـن هو الصدور من رؤيـا ذاتية، والفنـان الملتزم هو الذي ينبع رؤاه الذاتية من ضميره الملتزم وتاتلف ذاتيته بموضوعيته ، وموهبته الخاصة بتصوره الموضوعي . فليسهناك خوف من ان يجور الالزام على حرية الابداع الفني للاديب العربي وعلى فرديته ورؤاه الخاصة . والاديب العربـي الملتـزم لـه حريـة اختيار المذهب الادبي والفني الذي يتفق مع رؤاه الفنيـة فلا قسر ولا اجبارعلى مذهب دون غيره من المذاهب . ولكن الاديب العربي الملتزم مطالب حقا بخلق ادب قومي عربي يغترف من التراث الايجابي والعلمي والعقلاني ويستبعـد منه المتخلف والمشعوذ ويرنو الى آداب العالم ودون ان ينقل عنهـا او ينبهر بها ، بل يجب ان يوجه النقد الى التراث والى الثقافة العالمية ، بل يجب ان تكـون للاديب العربي الملتزم نظرة نقدية علمية فـلا يستغنى عن التقدمي فى التراث وفي الادب العالمي القديموالمعاصر.

الاديب العربي الملتزم مطالب ايضـا بالتجديد وتطوير الشكل تبعا للتطـور في الموضوع وللتغييرات اللازمة في تبني موضوعات جديدة او وجهات نظر جديدة . فالشكل والموضوع متضامنان وضروريان لتقديـم كل ادب جديد وكل رؤية جديدة ، ولا يمكـن فرض الاشكال القديمةعلى الموضوعات الجديدة . ولكـن التجديد الملتزم يختلف عـن التجديـد الزائف القائم على النقل والذي يتجاهل ضرورة ان يتبع الشكـل الجديد المضمون الجديد ، فالتجديد يتم في المضمون ويتبعه ويلزمـه التجديد في الشكل وليس التجديد بهدف الظهور بمظهر الحداثـــة والهروب من مواجهـة الواقع . فكلمـا تجدد المجتمع ، تجددالادب.

ومن ثم فالاديب العربي الملتزم بالتعبيـر عن المجتمع والتقدم به، ملتزم ايضـا بابتكار اشكال جديدة تناسب المضامين الاجتماعيةالجديدة. اما اعداء الالتزام فانهم يتخلفون عن عملية التقدم عجزا عـن ابتكـار اشكال جديدة ويتصورون ان الادبيتدهور لانه يتناول الحياة اليوميـة والصراعات داخل المجتمع وما الى ذلك من المسائل المادية ، وهما وعجزا وجريـا وراء سراب المعاني الروحيـة وجمالية اللغـة والشكـل . ان هؤلاء الذيـن يتبرأون من قضايا المجتمع كمسائل دنيا هم اعداءالالتزام، فليس الادب ثرثرة وجملا مجموعـة وحلية للزينـة . اذ المطلوب في رأي اعداء الالتزام هـو الاعتدال وطرق الموضوعات القديمـة التي لا خلاف عليهـا ، اي باختصار الصمت ازاء كل جديد وامام ضرورات التقـدم والعمل من اجل المستقبـل .

ان آدابنا العربية تتحمل نصيبهـا من المسئولية ازاء كارثـة هزيمـة ٥ يونيو ١٩٦٧ ، فقـد استمرانـا جميعـا لعبة النعامـــة والازدواج في الفكر والسلوك ، والكتابة بآراء مالوفـة ومرضي عنهـا من الانظمـة الحاكمة والاحتفاظ بآرائنا الخاصة والحقيقية للهمسات

والحجرات المغلقة . وباصعف الامور لقد صمت الاديب العربي عما يجري في المجتمع العربي من خداع وديماجوجية وشارك الاديب العربي بصمته في خداع الجماهير العربية التي ركبها الزهو الفارغ والغرور الكاذب والرؤية الساذجة حتى افاقت الجماهير العربية والادباء العرب ايضا على هول الهزيمة . فالاديب العربي الملتزم مسئول ايضا عن صمته ، فمن واجبه ان يكتب وان يحتج وان يناضل ،وان يوحد بين فكره وسلوكه ، الاديب العربي مطالب اليوم بالالتزام اكثر من اي يوم مضى ، لان الامة العربية تواجه معركتها المصيرية ،وليس اقوى من الالتزام طريقا للادب العربي في المواجهة الشجاعة مع النفس والالتزام الصادق بالجماهير ، والشجاعه في تبني مواقفها وفي مصارحتها ، وفي شحذ روح المقاومة والنضال . ومن هنا تاتي اهمية الادب في ازالة الافكار المتخلفة المتعارضة مع النضال العربي من اجل الحرية والاشتراكية والوحدة ، وايضا في محاربة كل تشويه لاهتمامات القارىء العربي وتحريفها الى اهتمامات مقامرة كالرياضة التي لعبت دورا اساسيا في صرف المواطن العربي عن قضاياه الحقيقية وتحولت الى نوع من العصبية والقبلية والمقامرة وكالاسفاف في النشر بالصحف العربية وتحويلها الى صحف وفضائح للاخبار الشخصية والعلاقات المنحلة لنجوم السينما والجريمة (كجذب انتباه القارىء العربي الى نماذج غريبة من الناس في البلاد الاستعمارية مثل اوناسيس وجاكلين وساتي ومانسون ..) الى غير ذلك من مظاهر الانحراف باهتمامات القارىء العربي وتحويله عن معركة المصير . فالاديب العربي ملتزم ايضا بمحاربة الفكر الرجعي والجمود الرجعي والمثل والنماذج الرجعية والسلوك البورجوازي والرأسمالي . ذلك طريق الاديب العربي للحرية والالتزام . وهكذا فالالتزام ليس فقط لصالح الانسان العربي وحريته، ولكنه ايضا لصالح الاديب العربي في الوصول الى الجماهير العربية وتجديد الشكل من اجل تقديم ادب عربي جديد شكلا ومضمونا .

القاهرة — **احمد محمد عطية**

المراجع

(١) ادب المقاومة في فيتنام ، تران دنه عان واخرون ترجمه غالي شكري، نشر وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٦٩ .

(٢) يوميات هرتزل ـ ترجمة هلدا صايغ ـ نشر مركز الابحاث الفلسطينية بيروت ١٩٦٨ .

(٣) في الادب الصهيوني ـ غسان كنفاني ـ دراسات فلسطينية العدد (٢٢) ـ نشر مركز الابحاث الفلسطينية بيروت ١٩٦٧ .

(٤) العرب وتجربة المأساة ـ صدقي اسماعيل ـ نشر دار الطليعة بيروت الطبعة الاولى ١٩٦٣ .

(٥) ضرورة الفن ـ ارنست فيشر ـ ترجمة اسعد حليم ـ نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١ .

(٦) الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ارنولد هاوزر ـ ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، نشر الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧١.

(٧) ما الادب ـ جان بول سارتر ـ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال ـ نشر مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٦١ .

(٨) الرؤيا الابداعية ـ بول فاليري واخرون ـ ترجمة اسعد حليم ـ الالف كتاب العدد ٥٨٨ نشر في مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٦٦.

(٩) الجمال في تفسيره الماركسي ـ أ.أ. بلاشوف واخرون ـ ترجمة يوسف الحلاق ، نشر وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ١٩٦٨ .

(١٠) علم الادب السوفياتي ـ ب . غورييلي ـ ترجمة جلال فاروق الشريف ـ نشر دار الصحافة ـ دمشق ١٩٦٤ .

(١١) دراسات في الواقعية ـ جورج لوكاش ـ ترجمة الدكتور نايف بلوز. نشر وزارة الثقافة السورية ـ دمشق ١٩٧٠ .

(١٢) الاشتراكية والادب ـ الدكتور لويس عوض ـ كتاب الهلال الطبعة الثانية ١٩٦٨ .

قراءة الجسد العربي

من يقرا الوطن العربي في جسدي ، يطالع للخيول
غاراتها ، ويعيد ما جنت الفصول على الفصول
ويطالع الاحباب بين منازل المدن الشهيدة
حجرية الذكرى ، ويسمع ما تنبأت السيول
في ذلة الفرقى وفي حقل التماسيح الجديدة
وعلى سفائنها وفي مقل الجنود التائهين
يتبعثرون على ندائك آه يا وطني السجين
بين المسافات القريبة والنداءات البعيدة
يتقهقرون وخلف صوتك يستقر الانبياء
ويعلقون الصيف فوق مشاجب رحل الشتاء
عنها واورثها انتظارك غربة الصمت المباح
ويظل يطرحك انتظارك فوق اسمال القصيدة
واظل أصلب فيك ، ابعث والعذارى في البكاء
مطروحة واراك صوتي في المراسيم التليدة

* * *

آواه يا وطني وبين يديك يكتمني اغترابي
وبدهشة الاصوات ، تهرب من فمي ، اجد اقترابي
وبصمتك المجمور في الذكرى وغابات الذهول
وبجوعك المرئي تعتصم المواسم في ثيابي
وتقيم في عينيّ ، يعتسف الصدى لون الحقول
واقيم بين الجوع ، بين دماء اهلي والمسيرة
واقيم في جرحي على مدن تعيش بلا ضحايا
واقيم حتى تستقل خطاي صوتك والصبايا
واقيم في عطشي ، وتأتي بالنبوءة والطريق .
القاك يا وطني وتأتيني الضحايا بالكآبه
خبزا وعاصفة ، وتأتيني القوافل بالغرابه
مطرا ، ويأتي الجذر ، ألمس في يدي وطني العريق

بغداد — **رزاق ابراهيم حسن**

ما رواه الاقدمون عن سحيم

صـــوت (١)

(تجرحت على جبين ابنتكم
عباءة الزنـــج
تساقطت اصابع الشاعر فوق الثلج
وانهمر العراق من عيون (فوز)
مرثية كالمطر الابيض ،
كالحناء

وانهمر العــراق
رواية في كتب الصحراء)
هل غادرت وجهك اسراب أليمام فانتفضت مثـل زهرة بيضاء.
عصبت بالسدر جبيني وشممت صوتك البري" فـي شباك بيتـي
وانتشر فوق وجهك الصغير كالفراش ، كالرحيـل في الصحراء
بكيت مثل طفلة تبللت ثيابها بالماء
بكيت ، كان الاصدقاء يرحلون في أصابعي مبلليـن بالامطار والشهوة ، راكضين صوب البحرحيثالشهداء يملؤن الطرقات
الغربة البيضاء تملأ الوطن
ما بين دمعة ودمعـــة
ما بين أصبع وأصبع
ما بين جثـة وأخرى ،
يقف الصنوبر القديم ،
والحزن القديم ،
والنوافذ القديمة

● في شارع ما ، شجر يسقط اوراقه
● في غرف النوم رجال يقفون قرب بحر هادىء
وفي السرير امرأة سرية اكثر من غابة
« المرأة تملأ رأسيبالوطن الضائع في ابواب الحانات
ونقالات الجرحى ،حيث الشاعر انثى تحلم فيعشالفاْح والمجنون
وحيث الكاهن لا يذكر في النوم الله
اذ ان المرأة سجع
يتساقط من كل الافواه »

صـوت (٢)

« هاجرت النسـاء في جثته
وانحنت القبيلـــة
تحت ثيابه حصى ، ونخلة قتيلة
وحين غنت الصحارى ..
سحيم هذا العبد
عبـاءة من وجد
تقتات عري النهـــد
جاء على عيونــه عشب
وفي راحتــه جديله »
في زمن الامطار كان ألفقراء يسقطون كالطيور فوق قلبي ويغادرون
في نافذتي الاصداف والموتى المبللين بالعشــب ، بكينا ،سقطت سعفة
دمع في البيوت
رأيت كل عابر يموت
رأيت كل الفقراء في المقاهي يرقبون المطر العائد في حقائب الجنود

أو تحت ثياب امرأة سوداء
هل حلبت يثرب في أسرة الملوك ثديها ؟ امتلأنا لبنا
وامتلأ الشاعر بالحزن ، بكينا ، بكت النساء في الحانات والمساجد
يثرب لا تعرف غير النوم في معاطف القتلى
وغير الصمت في القصائد

صـوت (٣)

« الحزن الموشوم فوق صدره
صبية سوداء
علقها الاطفال في اقراطهم
طيرا تشهي الريح في الصحراء

□ □

الحزن الموشوم فوق الماء
مدينة تقايض النساء بالقصائد »
هل عرفت يثرب قتلاها المهاجرين كالاطفال من مقهى الى مقهى
ومن مفازة الى مفازة ؟
(امرأة تخرج للعاشق في الليل
وتنسى وجهه في الصبح
يثرب يا شاعر يا سمينة عرّش فيها الجرح
يثرب أسرى
طفلة تبكي
وفوز يا سمينة مسكونة بالدمع والضحك)
هل غادرت وجهك اسراب اليمام فانتفضت مثل زهرة بيضاء
حلمت ان الشجر الراحل في يديك يبكي فركضت للبراري واغتسلت، صرت ظبيا فوز ماء وجنين والعصافير، نموت ، واحترقت في شواطىء الفرات سدرة
تبارك المياه والموتى، انتشرت فوق وجهك الصفير كالفراش
شعرك البري والخيل صديقان، انتظرنا البجع القادم، افقنا كانت الامطار في السجون ،
والجنود في النهر ،
وفوز في جبيني
« البجع القادم من عيون فوز
تميمة مبتلة بالدمع والاعشاب
تجيئني ،
تجرحني ،
تأخذني ،
وتختفي في مدن الاغراب »

صـوت (٤)

« رأيته في مدن الاغراب ألقى راسه
في الرمل ، هودجا ومات
ركضت خلفه ، بكيت ،
بلّ دمعي وجهه المغسول بالاصوات
قبّلته ، صارت يداه عوسجا
ورأسه قبرة في جسد الولاة »

صـوت (٥)

« لم أره ، لكن أمي
حملت جراحه ، في كتفها الايسر »
هل غادرت وجهك اسراب أليمام فانتفضت مثل زهرة لم تفتسل بالدمع ، هذا شجر الاهل ، وعيناك مليئتان بالامطار والقتلى ، وفي المدينة الجنود ،
في المدينة البكاء ،
في المدينة الخوف وانت.

صـوت (٦)

« في غرف النبيذ ، كان الجنس سريا
وكان الحزن سريا
وكان الموت ،
سريا »
الوطن النائم في ذاكرة الاعراب كالسجادة الملونة .
رأيته ينام في الصحراء والدمع يبل لحيته
والبدو حوله محجبون بالريش ، صرخت ايها الاطفال هذا وطني الناعم كالرمال، والجميل كالشهوة، هذا وطني ، ومت .

بغداد **حميد الخاقاني**

وَأجهشتُ ..!

أعرني صوتك المنغوم ،
ترجيع النداء السمح ،

أصداء الأغاني البكر في الواحات ، يا حب
هطول الليل في الحدقات
أعرني لهفة العشرين من عمر الصبا الغادي
ذنان السهد والرغبات
وسمّرني على الريح التي عصفت بأوتاري
وناد الوجد ، واستحضر أمان الثلج فالدرب
سلام بعد ان عبرت بأغصاني وأزهاري
ترانيم المروج الخضر ، والعشب
وجوع الضوء للشرفات

* * *

عبدت الله في عينيك ، بادية السموات الالهية
وخضت مرنّح الاشواق في اللج
قرأت على جدائلك السديلة ، سورة الفحم
ولون الغبطة البيضاء ،
شرنقة التلال الحمر ،
آفاقـا سديميـه
على العينين ،
والخدين ،
والشفتين
مكتوبه
فكنت لقلبي المحروق في الوهج
جنان الظل والاعياد والفرح الطفوليا
وكنت حقيبة الاحزان احملها على كتفيّ من مدن الى
مدن خريفيه
وكنت الشمس مصلوبه

* * *

اذن يا وعلة الاحلام أحببت الهوى فيّا
صعدت ، هبطت في الوادي
درجت على البحيرات
شربت صفاء عينيّا
شنقت الوحدة الصماء ،
غربلت الاسى المخزون في أعماق أعماقك
تواجدت
واحببت

سرحت نبيّة سمراء في ادغال أشواقك
وفتحت الكوى الحجرية البنيان يا شرقية السجن
كسرت الباب والمزلاج ، عارية تحدّيت
وكنت أنا الشرارة ضوّأت دربك

* * *

انا في محور الاشياء ، اقبع في الخيالات
قبضت الريح والماءا
سففت الرمل والداءا
ركضت ... خطاي كالبرق المزلزل في السموات
ركضت ... وأين !.. لا ادري ..
جحيم موحل النيران ، يلتهم النفايات
هنا جبٌ واسراب محنطه من الطير
وثمة في فراغ الكون صوت موجع النبر
ينوح : — ارجع ... ولكني توغلت .. توغلت
هربت مطارداً في الليل ، ابحث عـن حكاياتي
شريدا ، معتما ، كالقاع ، مسلوب الخطى امشي
أدور .. أدور .. في الابعاد ،
في المهوى
وفي المرقى
وتصدمني الجهات السبع ،
تقهرني مسافاتي

* * *

سألت الصمت والاكواخ والقلل الضبابيه
سألت الزهر والشجرا
ولألاء النجوم الزرق ، والحراس ، والحجرا
صرخت بصوتي الدامي
بأعراقي التي انتفخت كبوق الحشر في الصور
— أجيبوني ..
— أجيبوني ..
وأطرقت
أجيبوا المعطف المبلول والمطرا
عذابات المساء الجهم ، والقمرا
وأجهشت ..!

حمص — ممدوح السكاف

حول «ضباب وبروق» لخليل حاوي

الشعر والشاعر في قصيدة ...

بقلم ايلي حاوي

ان بلية الشعر المعاصر بذاته هي أيسر من بليته بالآخرين من أمناء واوصياء عليه ، وادعياء يطلق أحدهم عبارات استظهرها عن ظهر قلبه وهي لا تعدو القدح والمدح بلا مبرر ، وبعض الاحكام العامة والمطلقة يجهض بها عقدة غروره . ولا قبل للنقد ، من بعد ، بتعظيم حقير ولا بتحقير عظيم لان الآثار تحمل فيمنها بذاتها . وهل كتب على الشاعر ان يكون كزعماء الاحياء ، ممن يؤلفون الانصار والمحاسيب والدعاة ، ام كتب عليه ان يكون العوبانا يمالىء هذا وذاك وذلك ويتنقل في الولاء بين النزعات والاحزاب ، فلا يثبت على لون ولا يقيم على عقيدة . وفيما نحسب ان الشاعر ينجح في الناس بشعره نجد ان ادعياء الشعر ينجحون في الناس بمكرهم وغدرهم . هؤلاء هم قوادو الكلمة ، مرتزقة يلجون بجوازات مزورة وينسلون كالداء ويبعثون عند كل امر تفوح منه رائحة المغانم . ومن يحمل صليب الابداع يبقى معزولا تحدق به الغربة من كل جانب ، يشاهد غلبة الباطل بصمت وحزن ، ولا منجى له ، يفزع اليه لان عالم السياسة هو اعظم تآكلا ونفاقا وتهتكا . الزعماء عبيد للاجنبي وأسياد على أبناء بلادهم ، يزجون الزمن بالترهات والاباطيل ، وامتهم تقعي مخذولة في ذيل الحضارة ، تأكل فتات موائد الشعوب وتتمسح على اعتابها . ذاك سجن طرح فيه الشاعر الكبير ، لا يلهيه عنه لهو ولا يغويه مال او اية حال من الاحوال . الناس يغدون في طلب رزقهم يفرحون بالكسب والعافية والعائلة ، والسلامة هي غايتهم القصوى . اما الشاعر فيحدق بهم بحدقة أخرى ، يتساءل عن جدوى سعيهم الاليف وارتزافهم وتناسلهم بحكم العادة ، ويدرك ان الانسان وجد لغاية اعظم ، انه ينتمي الى امة وحضارة وتاريخ ، وان الزمن اعطي للانسان ليفعمه بالفتوح ، وهي الوحيدة التي تمنحه العزاء وتقنعه بان الحياة جديرة بان تعاش وان يكافح الانسان دونها . وبينما يقتصر امر الناس على سلامة ، لا يقر للشاعر قرار حتى يشعر انه مصان الكرامة ، وكرامته هي في ذاته بقدر ما هي في أمته ، لان الشعر هو ضمير الامة والعصر . او يكون الشعر عرضا للمظاهر والاحداث واذعانا لها ، يعيدها الى ذاتها ، بدلا من ان يعدّل فيها ويبدّل ويصوغها صياغة جديدة ينفخ فيها من أنفته وكبريائه وطموحه ، او انه يكون رصفا للالفاظ وتماجنا في العبث بها ؟ الشاعر الكبير هو الشاهد الوحيد المعصوم عن الخطأ ، لا يفوته الواقع وان كان يسمو عليه ويتخطاه ويبدع من دونه المثال الجديد الذي تتجسد به عظمة الانسان غير المكتفي بان يكون طاعما من معجن الحياة وكاسيا من خزائنها ومائتا على دروبها كما تسقط الاوراق الجافة الصفراء. الشاعر الكبير هو قبل اي شيء ، الانسان الكبير الذي يصعّد ، وهو يحمل صخرة العالم على كتفيه كسيزيف . ولقد تولى الى غير رجعة زمن الشاعر المتهتك ، المخنول ، المرتجل الذي تنزو عواطفه وتسفه حقائق الوجود وتحقر من شانها . وهذا الزمن هو زمن الشاعر الشاهد والشهيد ، النبي المرحوم او المصلوب او المقطوع الرأس ، انه الشاعر الرسول .

ولم تراه قابعا في المقهى ، يصم الضجيج أذنيه ويعمي دخان التبغ بصيرته :

ضجة المقهى ، ضباب التبغ
مصباح وأشباح يغشيها الضباب
ويغشّي رعشة في شفتي السفلى
يغشي صمت وجهي ووجوه
أفرخ البوم
ومات النسر
في قلبي الذي اعتاد الهزيمة

لقد فرّ الشاعر الى المقهى ليفر من نفسه ويأسه ، توالت عليه الهزائم وافتقد عزمه ، مات في قلبه نسر القوة والعنفوان وافرخ بوم الشؤم والهزيمة . انه فاقد الرجاء والعزاء والكفاح فقد صلبه وجناحيه وارتمى في ساحة الفشل اشلاء متناثرة . النسر هو الشاعر في حلمه العظيم المحلق فوق صغائر الحياة ، المتحرر من براثن القدر ، يطيف فوق العالم وكأنه سيد العالم ، له جناحا الحرية . اما البوم فهو الذي ينعب على اطلال الواقع وانقاضه ، عشش في ضمير الشاعر عندما استبد به يقين العبث ، وأدرك انه لا سبيل الى الكرامة والكبرياء او لا سبيل الى انهاض الحياة من مستنقعها الى ذروة البطولة . وهل ان الشاعر استسلم بيسر وهاض جناحه لاول زعزع اعترضه ، بل انه كافح ونافح وتردي ثم نهض وسقط من جديد وجمع اشلاءه ورفع جبينه ، لكن الهاوية ابتلعته وخلص الى يقين التخاذل والفشل . انها الهزيمة ، بعد هزيمة ،بعد هزيمة ، حتى الفها وأنس صحبة البومة ، لا تبرح ولا تفادر كانها صنو الغراب الذي لازم ادغار الن بو عندما ماتت عنه حبيبته اليونور. او ليس الشعر هو هكذا صراع ونزاع بين الواقع والمثال ، بين بومة الواقع الشمطاء القصيرة الجناح والنسر الكبير الذي يانف من الحضيض ولا يطرب الا للاعالي . وهل ان ما نفثه الشاعر هنا هو

شعر ؟ انه ليس شعراً بل اعتراف وحشرجة ، همس النفس لذاتها، انفاس محتضر مطروح في قاع الهزيمة . وكيف اهتدى الشاعر الى هذين الطائرين دون سواهما ؟ لقد ساقه حدسه اليهما ، اذ الانسان التافه المصير هو الذي يتلهى بصداع البلبل في روضة الحياة الكاذبة وليس للانسان الكبير الا قطبان يتجاذبانه : الهوان واليأس والعنفوان والطموح . بلبل السلامة والامان يصدح للخاملين ، وذوو الكبرياء يشد بهم جناح النسر او تنعب على رؤوسهم بومة العار .

ولقد تكشف التجسيد الفني بذلك وبلغ اقصى غايته بالتماعه موحية ، موجزة لها يعين الحقيقة الشعرية التي يغني حضورها عما دونه، لا تعوزها بينه ولا برهان ولا يقتضيها تفصيل او تعليل ، انها الحقيقة وحسب . وهي لم تنخدع بالمكابرة ولم تتنكر للواقع بل اعترفت به وسالت منها دماؤه بصمت . أو ليست المكابرة هي خطيئة العرب الكبرى ؟ يعفرون ويداسون تحت نعال الغزاة ثم يرفعون هامتهم في الندوات والمحافل فيما يفوح النتن من جيفهم . الاعتراف بالهزيمة وادمان الذل هو عنوان الصدق للنفوس الكبيرة التي لا تخاف من ان ترى نفسها عارية وعليها دمغة العار وندوب الصغار . او لم يقل المتنبي من قبل :

واذا ما خلا الجبان بأرض طلب الطعن وحده والنزالا

الجبان هو المكابر ، والشجاع هو الذي يحدق بالواقع ويتفرس فيه وان نوله بالرعب والقنوط .ولعل ولوج الشاعر الى المقهى نم" ،منذ البدء ، على انه يتردي تحت وطأة مصيره المخذول ، يسعى الى ان يحيا حياة التافهين ، يتحدث حديثهم يمضغ تبغ التفاهة كما يمضغون ، الا ان شعور الفشل والحزن يلازمه ويبوح بان البوم يقطن بين جدران صدره .

واذا كانت الجمالية في الشعر تخلب باللفظة والصورة لذاتهما، لجمالهما الخاص ، فان الشاعر أدرك ، ثمة ، جمالية حية ، انسانية اذ أدرك روعة الصورة والعبارة وعمق المعاناة وصدقها في آن معاً . وقد شاعت في الشعر منذ حين الصورة المخلعة، الطائشة ، المعتوهة، التي تدهش وتغرر حتى بات بعض المتدرجين الاغرار في النقد لا يحتفلون الا بها ، ولم يفطنوا الى انها فقاعة جمالية خلابة او كنار الاعياد تتوهج وتدوّي وتنطفىء في لحظة تدلهم أثرها الظلمة .

★★★

وفي تلك اللحظة او في ذاك اليقين من اليأس يتحسر الشاعر على ما فاته في ماضيه يوم كان يميت ذاته ويكبت شهواته ويعتصم في سبيل المثل العليا والكفاح ، فاذا الجهاد كله وهم وسراب ، وكأن الشهداء ماتوا ميتة العبث ، سفحت دماؤهم بلا طائل . ولقد كان الكفاح غروراً ينجلي عن الخيبة والفشل .

طالما جعت افترشت الجمر
اتلفت الليالي
أتقي ما أشتهيه وأهاب
وأطيل الجوع حتى ينطوي الجوع
على موت الرغاب
باطل ما يخدع العزم
ويدمي العزم
يغريه ، فيجتاح الاعالي
وعلى ما غار في صمت التراب
من بطولات الضحايا
يرتمي ظل غراب

المجاهد يجوع ولا يشبع جوعه ، وتحرّه الشهوة ولا ينساق اليها ، يحجم عنها ويكبتها حتى تتآكل وتفترس ذاتها بذاتها ، لان امر الجوع والشهوة هو من الامور الدنيا الساقطة . ولقد انفق الشاعر عمره زاهداً ، متموتاً ، ليتفرّغ الى قضايا المصير ، الى الصراع لتحقيق حرية شعبه وقيادته الى النصر . كان يفرح بالموت في سبيل الفكرة ويدعو الى الشهادة لان الكرامة الانسانية لا تصان الا بالدم المراق، الا ان غمرة الاحداث انجلت الآن، واختنى الاسى ورزح اليأس، والذين ماتوا تصعدت ارواحهم في الهباء ، اغتيلوا ودسّوا في التراب – لعله رمل سيناء او تراب الجولان – كأنما أصابهم قدر من أقدار الشر والشؤم . لقد ماتوا في سبيل اللاشيء ، لم يؤدوا ثمن النصر ولم يحوزوه . وبيّن اليأس الطارىء او المستبد بالشاعر تملكه بعد هزيمة حزيران ، حيث تساقط شهداء العرب وطمسوا في الرمال بلا غاية وبلا جدوى . وقد كان بوسع الشاعر ان يؤدي الفكرة صريحة ، عارية بمثل ما شرحناها به ، الا ان للشعر تكنيته التي لا يوفي الى غايته الا بها وهي الصورة الايحائية التي تحشد المشاعر حشداً ولا تحددها تحديداً . وظل الغراب لا يوضح معنى وانما يفعم النفس بمشاعر الخذلان والاستسلام واليأس ، تتراءى عبره هامة الشاعر او الانسان العربي المنحنية ، المقهورة ، ومعاناته الحارة لباطل الجهاد والكفاح .

★★

وفي المقطع اللاحق ، يبدو الشاعر مبحراً في عالم التامل ،يتفكر بمصير شعبه ، يغرق به الى اللانهاية ، غافلاً عما يدور حوله ، متكرساً لحل معضلته كانه الصوفي الذي سقطت عن حواسه وطأة العالم والانشغال بهموم الرزق والعيش والنجاح والثروة . والبطل القومي جرى على هذا الغرار في الاسطورة ، تنحلّ ذاته عنه وتتحد في ذات المجموع كله ، لا يتفكر بمصيره الخاص ولا يطلب النجاة لنفسه وحدها ولا يختلس سوانح الحياة ، بل تبرم في وجدانه مشكلة شعبه وقومه ، تأخذ عليه انفاسه وتشغله ليل نهار ، وتخترمه كالداء، فيتفرغ لها ، يدور في شباكها ويتعثر في انشوطتها ويسفح عمره في التأمل بها حتى ينفتح له فيها وجه اليقين والنصر :

طالما ابحرت حيث المبحر الساكن
لا يطوي بحاراً ويماني
حيث لا يرتعد الموج لايقاع الثواني
حيث لا يشتد هول البحر
حتى يمحي نجم وصبح وموانى
حيث لا ينشق موج الغيم
عن وهج البروق
غاية سوداً وادغالا
يدميها الحريق

والبحر الساكن هو الشاعر المغرق في تأمله ، لا يخوض في بحر الحياة ، ويتصارع لينال مكسباً او مأرباً من دون الآخرين وهو لا يحفل بالزمن الذي يمرّدونه ، لا يرتعد لنزوح العمر عنه دون ان يكسب به جاهاً او رزقاً كالآخرين . العمر لم يعد له شأن ولم يعد الشاعر يحترز عليه كالآخرين الذين تشغلهم مكاسبهم الخاصة عن التفرغ للهموم العامة ويتوهمون انهاً سفح للعمر وهدر له في الخسارة والفشل . والحكيم العاقل بالنسبة اليهم هو الذي يختلس كل سانحة ليفيد منها خيراً لنفسه . وكما قدمنا ، فان الشاعر ينحي منحى الاولياء الذين يحملون مأساة الشعب ويتفردون ويعتزلون لينزّل عليهم الرأي فيها او تفتح لهم كوى الغيب ، يعلنونه للشعب. وكما سجد موسى في جبل طور وانقطع المسيح يصارع الشيطان الذي بسط له ملك العالم ، أي غره بتحقيق مكاسبه الذاتية وكما اعتزل النبي في غار حراء ، هكذا ترى الشاعر منقطعاً في عزلته ، لا كرهاً للشعب ، بل ايغالاً في تحسس مأساته ومعاناة مصيره ، يعود اليه بعد حين بالرؤيا او البشارة واليقين . وهذه التجربة الصوفية الخالصة قد تعبر على ضمير القارىء ، فلا يفطن لها ، لانها صادرة عن انفعال مثقف لطيف بمشكلة الحق والباطل وعبودية الشعب وتحرره ، وفقاً للمعاناة الانسانية الكلية الشاملة التي أثرت في

العصور . ومعظم القراء يؤثرون المعاني الخطابية ، الاستعراضيـــة ، الصياحة ، وأنشودة الرعناء والشعارات والشتائم ، ولا يحفلون بهذا المنحى الوجداني العميق حيث تتطهر النفس وتتسع حتى تتحمعاناتها لمشكلة الامة ومعاناة الانسان لها في أرقى مستوى روحي عرفه خلال التاريخ . وتأكيد الشاعر على العزلة يطلع من ملامحه المنقبضة ملامح الانبياء وكأنهم المعبر او صله الوصل بين الارض والسماء ، لذلــك لازمتهم الصفه الخارقة واحدقت بهم هالة القداسة . وليس من تبتل وتكرس لخلاص الشعب ، كمن أبتزه وخادعه واسترق آلافا كثيرة منه لتحقيق مطامح ابيه ، وسياده حمقاء باطنة معاديه للحقيقة والغبطة الفعلية .

ففي هذا المقطع اذن ، تعبير عن السكون المطلق ، المبحر لا يقطع بحارا ولا يعاني موجا في اليم والجو . وهذا السكون هــو سكــون الصفاء النفسي الذي يطلبه القديسون لتتجلى لهم الحقيقه ، الا ان الحقيقة تظل ملتبسة ، مغتشية يغرد سرابها بالشاعر :

شبح يبحر في البحران
يغويه السراب
تلتفيه في ضباب التبغ
أشباح يغشيها الضباب

فبالرغم من انقطاعه وتبتله للحقيقة ، يقتل رغابه وشهواتـــه ويجوع ويصوم فان الحقيقة لا تسفر له بل تتراءى له اشباحهاالمغررة، ضبابا لا يعين ولا يهتدي الى خلاص أمته وتحريرها من عبودية ذاتها وعبودية الآخرين عليها . والتجربة ما زالت تنساق في سياقداخلي، صوفي ، الا أنه لا يلتزم الصوفية الغيبية المنتشية بافيون الوهــم لتشيح عن الواقع ، بل الصوفية القومية ، اذا جاز التعبير ، تنجي الشعب من محنته وتعيد له كرامة الحياة . وليس اعتزال الشاعر ، ثمة ، مثيلا لاعتزال هكتور او عنترة اللذين تغلب فيهما المأرب الذاتي حينا ، على القضية العامة ، بل انه نوع من المجاهدة لامانة النفس الفردية ومشاهدتها وهي تبعث في نفوس الآخرين بل في نفس الامة . ولعل مدمني الحماس والخطابة يخذلون عندما يطالعون هذه التجربة لان معانيها منطفئة ، هادئة ، لا تجهض حماسهم القومي بترهـــات الفخر والفتوة ، وقد لا يسيغها ويصحب الشاعر عليها الا القـــارىء المثقف الهادىء الذي ينبسط امامه بساط الوجود والتاريخ،فيشاهد بحدقة المتأمل الرزين ، الذي لا يطرب ولا يثب ولا يأخذه الطيش ، بل انه لا يقنع ولا يصيخ الا للمعاناة الجدية المسؤولة . وفي تلك العزلة صارع فروخ الجن وقطعان الضواري ، كما صارع المسيح الشيطان ، أي انه انتصر على قوى الشر في نفسه وظلت الحيرة تأكله ، لايبين له يقين الا يقين الرعب اذا خيل اليه انه خالق نفسه بنفسه وانه ليس ثمة عناية تحضن الكون وتسهر عليه ، العبث يسيّره والصدفــة ، لا اله يعاقب الظالم ويشلّ يديه ولا قدرة فيما وراء الانسان تنتظم الكون وتهبه العقل والعدالة . هذا عالم ترك فيه الانسان لقدره :

كنت فيه الخالق المخلوق
يرغي يتلوّى ويهيم
كل ما في الخالق المخلوق
من عار قديم

الانسان هو « الخالق والمخلوق » وجد في مفازة العالم تحـدق به الجن والضواري ، يخبط في دماء مصيره لا مسعف له على كيـد الاعداء ورفع ايديهم . والحياة مسيّرة بقوة عمياء ، بالعار العريـق الذي تسلسل في صلب البشرية منذ القدم . وهنا يوفي الشاعـــر العربي الى اليأس الوجودي المطلق ، او اليأس الماورائي ، ويتوهم انه لا خلاص للانسان من بئر مصيره اذ لا خير يعضده او انه ثمة خير مخذول ، مرذول والشر يضرب بساعد القوة والبطش . ولعله تحدق في عزلته تلك ، بتاريخ الانسانية ، فوجد انه تاريخ القاتل ، المتلمظ بدم اخيه . تلك رؤيا ادركها وصمت دونها ، فاتلفت اعصابة ومصت دمه ، ولم تقو العبارة على الافصاح عنها ، فاختنقت عنها بالذعــر والرعب ، فالانسان العربي عجن من طينة قديمة ، هرمـة ، لا خلاص له ولا نهوض ، وعندما كان ابن الارض البتول في صحرائه فـــاد فتوح البطولة وجلا صدر العالم :

يوم كان الصبح ينهلّ على ارض بتول
فجرت فيها سيولا وسيول
من خيول الفتح
رؤيا التمعت في كلمة

وتتولى الشاعر لحظة من الندم ، يتحسر على ضياع عمـره اثر صباح شاحب ، كاذب ، شمسه تطلع من عند المغيب ، ويتمنى لو انه ذهب مذهب الآخرين ، فابتنى لذاته قصرا شامخا وخادع ذاتـه عن اليقين وعاش عيشة اللهو والترف ، مشيحا عن حقيقة الواقــع المتبرج كالمرأة القبيحة الهرمة . ويلجأ الى الخمرة ليصرع وعيه ، فاذا الرغاب التي صارعها وتوهم انه صارعها ما زالت تقيم فيه ، بعثت مثل الشرد ، الا ان الخمـرة لانجيه ، ان هي الا ومضة تعيره طبعا زائفا يصحـو منه وهـو يشعـر بالهـلاك :

ومضة تمضي بطبع من طباعي مستعار
ينجلي عن هالك يقطر من اجفانه جمر دعار

وفي نهاية القصيدة تراه وقد انهمرت عليه الرؤيا الاخرى ، انها مثل كابوس ينعكس عليه الحلم الباطني الذي يلهج به ، حيث يتجلى الفارس العربي الواثق من ذاته ، لا يكتفي بالخطب والحماس والتآويل اللفظية ولا يتبرر بمبررات السياسة ،لا يعقد هدنة ، ليعقبهـا بهدنة أخرى ، لا يتهدد ولا يتوعد بل تراه يقاتل ، انه فارس الفعل العاري المطلق ، ما يبتغيه يحققه وهو سيد قدره ونفسه . وفي هذه المرحلة تتجلى الصفة الرؤيوية الخالصة كما في رؤيا يوحنا :

في جبال من كوابيس التخلي والسهاد
حيث حطت بومة خرساء تجترّ السواد
الصدى والظل والدمع جماد
يتجلى فارس غضّ منيع
فارس يمسح غصات الحزانى والجياع
سيفه يهزج في وهج الصراع
ويعرّي الفعل من اسم وظرف وقناع

ذاك هو اليقين الذي نمت اليه القصيدة ، يبصره الشاعــر بحدقة الامل والغد والخيال المبدع فكأن المعاناة اوفت الى ذروةالتوحيد بين الانفعال والخيال . انه الشعر هكذا ولادة ومخاض والـــم ، وسقوط ونهوض ، صوته يهمس همسا ويتحشرج ورؤياه تنداح مـــن اعماق الظلمة كذاكرة الغريق ، لا يصيح ولا يعول ، وانما يصحـب الانسان في تحريه عن حقيقة ذاته من خلال حقيقة الكون حيث يتحد البعد الذاتي والقومي والوجودي والماورائي ، فتبلغ التجربة الكلية والشمول ، تظل بأحداق الرمز اللطيف الخفر وتحتضن معاناة الاولياء الذيـن تعقد في نفوسهم انشوطة الحياة كلها ، فينبري لهـم اله من ذاتهم ينقذهم ولو الى حين . اما شعراء اللفظة المخدوعة والالــوان المبهرجة والحماس والتعاويذ ، شعراء الجمالية والموت ، فقدخصيت بهم فحولة الكلمة وتخنثت كمعظم ابناء هذا الجيل ، وانما الشاعـر هو النبي والفاتح .

ايلي حاوي

يوم أن قُتِل عنتر !

قصة بقلم الدكتور نعيم عطية

امام مائتين من آكلي الفول السوداني والملانة ، في صباح مشمس جميل ، هاجم عنتر حارسه . وأخذ يمزق جسده .

لم يحتمل البعض ، اصيبوا بالاغماء ، اما أولئك الذين ما عادوا يثقون بأن شيئا يمكن ان يحدث ، فقالوا هذا فيلم من الموجة الجديدة. مضى بمخالبه يمزق لحمه .

دوّت الصفارات ، وجرى الحراس في الممرات . تعالت الصيحات والاخطارات وصوبت الاشارات نحو القفص الملطخ بالدماء ... نحو الضحية ..

أسرع رجال النجدة ، وهم يجيئون عادة متاخرين . شهروا السلاح. اطلقوا الرصاص، من خلال القضبان ، على الاسد المفترس. خمدت مخالبه . بردت أنيابه . سقط بجوار حارسه ..

بعد تريث ، فتحت الاقفال . اقتحم ذوو البنادق والهراوات القفص ، وانهالوا على جثة الوحش ضربا .

من الاقفاص المجاورة ، تعالى الزئير ، واطلقت الطيور الجارحة، في أرجاء الحديقة ، صرخات لاهثة . ربما شمت الدماء ونتانة لحم الانسان .. واحد من السادة السجانين مات .

انكب الضابط والبيطري والطبيب على الحارس الذي يلفظ الانفاس . قال لهم بابتسامة غافرة :

ـ أني لا الومه .. هذا الحبيب .. انه تعذب .. انا نفسي كنت اضرب زوجتي وعيالي ، ساعة الالم .. لا تلوموه هو ...

وقال احد المتفرجين خارج القفص معلقا :

ـ يضربون عنتر الحبيس ، والف عنتر يصول ويجول سائبا

وقال نائب المدير :

ـ سنسلخ جلده .

وقال المدير :

ـ بل سنحنطه ونودعه المتحف .. في الجناح الجديد الذي سيفتتحه السيد الوزير .. فنمنح علاوة او مكافاة او ربما ترقية.

ثم التفت الى كبير صرافي الحديقة ، وقال بلهجة حازمة :

ـ سيتضاعف عدد الزوار غدا .. بعد حادث هذا الاسد المفترس .. يمكنكم ان تزيدوا الطوابع في كل شباك .. وحاذروا من المتسللين .

في المشى المؤدي الى بيت الزواحف ، قال احد المتفرجين ، وهو يمشي الهوينا ، ويقضم كعكة السميط :

ـ سنقرأ غدا أخبارا ساخنة .

أجابه متفرج آخر ممن يؤمنون بان لا شيء يحرك المياه في البرك الراكدة :

ـ الصحفيون بشر .

ـ ولهذا سيثيرهم هذا الحدث ، ويبيعون من صحفهم آلاف النسخ .

نظر اليه المتسكع الآخر ، وقد عقد أصابعه وراء ظهره :

ـ هذا اذا لم تقدم الادارة ريش الطاووس وبيض النعام هدايا..

تلفت حوله ، وأردف قائلا :

ـ هذه الاشياء تبهر ، كما تعرف ، وهي قادرة على الاسكات غالبا .

قال الاول ، غير مقتنع :

ـ ماذا باستطاعتهم ان يقولوا ، والحادث على كل لسان ؟

ركل الاخر حصاة صادفتها قدمه في المشى :

ـ الامر سهل ، والمادة تذلل الصعاب .

ـ اراهنك لن يستطيعوا انيقولوا شيئا .. الاسد افترس حارسه.

هزّ الآخر رأسه ، قائلا :

ـ سيقولون ـ مثلا ـ الحارس مات بالصدمة العصبية ، عندما فوجيء بالاسد يواجهه والقفص مغلق عليهما .

ـ ماذا تقول ؟ ! يحملون المسؤولية للحارس ؟ !

ـ وكاملة .. هذا اذا لم يقولوا ان الحارس هو الذي بدأ الاسد بالعدوان .. وان هذا الاسد المسكين كان مصابا بالشلل منذ أمد .

قادهما تسكعهما في الممرات المشمسة الى مبنى لا تحوطه القضبان ، بل تنفتح الشبابيك في حوائطه التي كستها النباتات المتسلقة ذات الزهر البنفسجي . كان ثمة شباك عال عن رءوسهما مفتوحا على مصراعيه . لم يريا من بالداخل ، ولكن الداخل سكب الى آذانهما صوتا غليظا يقول :

ـ الحادث يرجع الى احد احتمالين .. الاول ، ان يكون الحارس

قد دخل دون ان يغلق الباب الفاصل بين القفصين الامامي والخلفي، فاتاح الفرصة للاسد ان يهجم عليه .. والثاني ، ان يكون الحارس قد طرد الاسد الى القفص الامامي المعد للعرض، وقبل ان يكون قد استدار ليغلق الباب عاد الاسد الى مكان المبيت دون ان يشعر الحارس الغافل ، ففوجيء بوجود الاسد معه في الحجرة الداخلية لا يفصل بينهما اكثر من متر واحد . وما ان وجد الحارس نفسه وجها لوجه امام الاسد بين قضبان محكمة الاغلاق حتى صرخ صرخة واحدة اثارت الاسد .. أجل ، يجب ان تبرزوا هذا على صفحاتكم .. صرخ صرخة واحدة اثارت الاسد ، فدفعه ، فوقع على الارض ، وتركه .

تعالى صوت رفيع متكسر :

ـ تصوير بارع هذا يا سيادة المدير .. تصوير بارع .. لافض فوك ، يا سيدي .

نظر المتفرجان الى بعضهما بعضا صامتين .

مضى الصوت المتسلط :

ـ ابرزوا هذه الواقعة يا حضرات .. ابرزوها على صفحاتكم جيدا ..

عاد الصوت المتكسر الرفيع :

ـ حبذا لو اختتم صورة لسيادة المدير ، وهو يضع قدمه على رأس الاسد . سيكون لهذا وقع حسن في قلوب القراء .. وسياتون ليتفرجوا على سيادة المدير بدلا من الاسد القتيل .

وفد صوت المدير منتهرا :

ـ دعك من هذه التعليقات يا سيادة الوكيل ولننتبه كلية الى ضيوفنا الصحفيين .. نحن على استعداد لتزويدهم بكل المعلومات التي تلزمهم في مثل هذه المناسبة .. واجبنا يحتم علينا ذلك .. وعليهم ايضا .. سيحتاجون الى تقرير مفتش الصحة والطبيب الشرعي .. خذ قلما يا سيادة الوكيل ، واكتب ما سامليه عليك . وليوقع مفتش الصحة على ما ساقول .

ـ لحظة واحدة ، يا سيادة المدير .. ساكتب هذا بالقلم الكوبيا ..

ـ اكتب ..

قبع المتفرجان في مكانهما ، وارهفا السمع :

ـ سيجري التقرير بالآتي .. حدثت الوفاة نتيجة صدمة عصبية وهبوط في القلب اصابا الحارس حينما وجد نفسه وجها لوجه امام الاسد والباب مغلق عليهما . .

ـ وعن الآثار التى تركها الاسد على جسم الحارس ماذا تريد ان نقول ، يا سيدي المدير ؟

ـ لا تقاطعني ، كل شيء أعددت له عدته ..

ـ اعرف .. اعرف .. يا سيدي .. لكنه مجرد خاطر عارض..

ـ اين وقفنا آه ، تذكرت .. فلنكتب .. هذا ما أكدته ايضا الآثار التي تركها الاسد على جسم الحارس .. لم يعثر الاطباء الا على خدوش حول الاذن اليمنى .

ـ ولماذا اليمنى ، يا سيدي ؟

ـ لتكن اليسرى ، اذن .. وجرح لم ينزف منه نقطة دم .

ـ عظيم .. ولا نقطة دم واحدة ! أقسم على ذلك !

ـ أوراق رسمية هذه ، ولا تحتاج الى قسم على صحتها .

هذا صحيح .. ولا نقطة دم واحدة ، اذن .. لا نقطة دم ، وكفى!

ـ وجسم الحارس متكامل لم يحاول الاسد ان يقترب منه بعد وقوعه على الارض ..

ـ اجل ، حتى ملابسه كاملة .

ـ الاقفاص والابواب مصممة بطريقة سليمة مائة في المائة . ويقف الحيوان امامها عاجزا . يجب ان تؤكدوا لقرائكم انه لولا الاهمال لما حدث شيء .. ويمكنكم ان تضيفوا ان الاسد كان كسيحا ..مسكين .. منذ سنتين .. وكنا سنمنحه عكازا يتوكأ عليه في بداية السنة المالية .. يجب ان تستثيروا عطف الجمهور على الاسد .

تبادل المتفرجان نظرة مذعورة ، ومضيا مبتعدين عن مبنى الادارة ، خشية ان يراهما احد ، وهما يسترقان السمع ويتلصصان فيأمر المدير بالقائهما في قفص النمور أو بركة التمساح .. او ربما احكم وثاقهما وطرحهما أرضا تحت اقدام الفيل .

قال ذلك الذي يعرف ان لا شيء يتغير في هذا الوجود :

ـ ستكتب الجرائد غدا ان الحادث وقع بعيدا عن الانظار ... ولم يستطع احد من الجمهور ان يلاحظ شيئا على الاطلاق .. على الاطلاق !

ـ ولكننا رأينا الدماء بعيوننا هذه !

ـ ومن أنت ؟ ومن أنا ؟ لسنا ممن يعمل لهم حساب .

ـ وكل هؤلاء الذين رأوا الحادث معنا ؟

ـ كمّ مهمل .. ومن أصر على سه رأى انهم بانه مختل العقل او قصير النظر . أو ربما هو مثير للاشاعات المغرضة .. يريد الاساءة عمدا الى سمعة الحديقة التي مضى قرن من الزمان على انشائها .

اقبل بعض الاطفال من زوار الحديقة يجرون صائحين . فقد عثروا على رأس آدمي ملقى اسفل احد كباري بحيرات الحديقة . وقد تبين بعد انتشاله انه لرجل في نحو الاربعين من عمره ذي شارب كثيف .

نظر المدير في الرأس الذي تقطر منه المياه ، والتصقت به بعض الطحالب الخضراء . ثم قال :

ـ غير ممكن . لا بد ان يكون مجهول قد حمل الرأس داخل حقيبة الى الحديقة ، وألقاه الى الماء في غفلة من الجمهور والحراس بينما أخفى الجسد في مكان آخر .

قال نائب المدير بصوت مضطرب :

ـ اذن ، أين الجسد ؟

ـ هذا هو السؤال ، حقا ! أين الجسد ؟ !

في أحد الممرات الجانبية تحت شجرة سنط قديمة شعثاء ، وقف عاملان من عمال الحديقة بزيهما الرسمي المهلهل .. وقد لطخته الاوساخ . قال الاول هامسا :

ـ نحن ثلاثمائة .. لا بد لنا من بدل خطر .. رأفة بعيالنا .. نحن معرضون للافتراس في كل وقت .. وعلى الاخص اثناء تقديم وجبات الطعام . أتعرف كم طول ذراع الاسد ؟ سبعون سنتيمترا .. بينما يبلغ طول الآنية التي يقدم بها الطعام ثلاثين سنتيمترا فقط .. على الحارس ان يجد الفرصة ويتحينها لتقديم آنية الماء والطعام ، قبل ان تصل اليه يد الاسد .

ـ الاعتمادات لا تسمح .. هكذا يقولون دائما كلما رفعنا اصواتنا بالشكوى وطالبنا بالبدل .

ـ أتذكر الحادث الذي وقع عند بركة التمساح ، وانتهى بقطع ذراع زميلنا قمر ؟

ـ واذكر أيضا كيف استطاع فرس النهر .. هذا المخلوق البليد الذي لا يشبع .. ان يقسم العامل المكلف باطعامه الى نصفين .

ـ اننا معرضون دائما للهجوم . زميلنا حارس الفيل ، انحنى يربط ساق الفيلة الشابة « رفيعة » بالجنزير الحديدي كما يفعل كل ليلة . .اجراءات معتادة ، كما تقضي التعليمات .. واذا بها تستدير ، وتدفعه امامها حتى التصق ظهره بجوار الحظيرة .. مضت تدفعه بجبينها اللعين .. وتضغط عليه وتضغط ، بعصبية غير مألوفة .. كما لو كانت قد اظلمت الدنيا في وجهها .. قال الطبيب البيطري: « مجرد مداعبة .. هزار » .

ـ الحق ان الدنيا أظلمت في وجه حارسها .

ـ مضت تضغط عليه في الحائط بقوة عظيمة حتى انهدم

الحائط من ورائه .. والقت به الدفعة عشرة امتار خارجا ، ومات .

ـ لا تامين ولا ضمانات .. نحن عزل ازاء الوحوش في الحديقة .. وفي خارجها ايضا ..

نحن الحراس المخلصين معرضون للخطر .

كانت صرخات القرود تدل على ان الطعام المقرر صرفه لها لم يصل الى اقفاصها بعد ، رغم ان ميعاد الوجبات قد فات ، وانهـا في انتظار حسنة من احد المتفرجين ، تسكت الجوع في احشائها .

ويبدو ان الحديقة قد اصبحت مسرحا للحوادث التي تتصل بالانسان اكثر من عرضها للطير والحيوان والزواحف . فها هو من يجري ، ويصيح :

ـ لقيط ، يا سيادة المدير .. لقيط عمره يومان .. وجدنـاه امام مبنى الصيدلية .

المشاكل تتزايد وتضيق الخناق على المدير . لكنه في حزم يامر :

ـ الى الشرطة سلموه .. واستكملوا البحث بين الاشجار والحشائش .. لا بد من تطهير .. نقبوا عن الجسم بين الاغصان وعند الجذور .

دبت الحركة في ارجاء الحديقة لحظة . ثم خبت .

قال الحارس الشاكي من بطش الحيوان لزميله :

ـ سنجمع اعانة للزوجة والاولاد .

خفض الاخر صوته ، وسأل :

والمكافاة المستحقة ؟

ـ تحتاج الى تاشيرة المدير باحالة الاوراق .. وانت تعرف كم تستغرق هذه التاشيرة على الاوراق .

ـ يا له من لعين .. ستلبس زوجته غدا معطفا من جلد الاسد .. مهما كانت الاحوال .

ـ أتعرف ماذا اتمنى له ؟

يوما من الايام .. ان عاجلا أو آجلا .. عندما يقف امام القضبان في جولة تفتيشية .. ان تلتف ذراعا الاسد خارج القضبان لتمسك بكتفيه وتمزقهما اربا اربا . ولتفشل كل الجهود لانقاذه من براثنه .

ـ متى سيكون الجناز ؟

ـ غدا سيخرج من هنا .. بعد ان تتم اجراءات الاعداد للدفن.

ـ هل تعتقد انه سيصرح بدفنه ؟

ـ وماذا يريدون من مجرد جثة ؟

ـ يخشون الانفصاح . الم تسمع قول المدير .. « وجد الجسم كاملا ؟ ».

ـ وماذا في هذا ؟

ـ انت حديث العهد بالحديقة ، يا صاحبي ، سيحفظونه .. ويودعونه احد اركان المتحف.. ويكتبون لافتة صغيرة عليه: هذا نموذج للعامل الذي يثير الشغب .. نموذج للعامل الذي يسبب الازعاج والاقلاق .. للرؤساء .. باهماله .. باهمال لاقي حتفه .. وال... جواره سيضعون الاسد .

ـ الم تسمع انه سيسلخ من اجل معطف حرم جناب ا... ؟

ـ لكل شيء استعمالاته .. الجلد للمعطف ، والهيكل العظمي للمتحف .. افهمت ؟

ـ وماذا يجديني ان افهم أو لا افهم ؟ !

ـ كن واقعيا في نظرتك للامور .. اللامعقول ياصاحبي اصبح معقولا . ان تكون لا معقولا هو الواقعية الجديدة في هذه الحديقة العتيقة ..

انكب في ذلك الوقت افراد الضفادع البشرية على عملية مسح شامل في البرك والمجاري المائية الموجودة في الحديقة بحثا عن جثة الرجل الذي عثر الاولاد على راسه بجوار بحيرة البط .

وفجاة دوت الصفارات في أرجاء الحديقة ، وانتشر رجال شرطة الحديقة يامرون الناس بالخروج والانصراف .

سأل احد الجالسين على العشب الاخضر باسطا في منديله بيضا مقشرا وحزمة كرات :

ـ لكن ميعاد الانصراف لم يحن !

هذا السائل تلقى لسعة من خيزرانة العسكري البدين على كتفه ..وعندما هب واقفا تلقى لسعة أخرى على عجزه .. اما الضربة الثالثة فلم تطله ، اذ كان قد اقتنع بان ميعاد الانصراف قد حان، فولى الادبار نحو باب الخروج .

همس أحد الزائرين في أذن زوجته التي تشبه الشمبانزي حتى لتكاد تعتقد ان الحادثة التي وقعت منذ خمسة وثلاثين عاما ، عندما تمكن احد القرود من الافلات من قفصه ، قد تكررت في زواج هذا الزائر الذي تبدو السعادة على وجهه الصبوح ـ همس الزائر في اذن زوجته وهما يلمان اولادهما الستة الصغار :

ـ لا بد ان حدثا جللا قد وقع او ربما زائرا مهما قد وفد .. هذه الحديقة لا تقفل ابوابها الا قبل الغروب بساعة .. والشمس كما ترين لا زالت تتوسط السماء .

تأكد رجال الشرطة من خلو الممرات من الزائرين الذين لا يكفون عن معاكسة الحيوانات .

وعند الباب دخل صف من حملة المباخر ، وقد ارتدوا الزي التقليدي المجدد حتى يتلاءم مع مقتضيات العصر . ويتصدرهم احد قدامى الموظفين بالدرجة الثامنة الشخصية يقول بصوت مهيب :

ـ وسعوا الطريق .. افسحوا الممرات .. الوزير الكريم آت يوزع الخيرات .. لاسرة الفقيد خمسة وعشرون جنيها بصفة عاجلة.. وفي كل شهر بعد ذلك خمسة جنيهات ..

انفرجت أسارير الحراس لهذا الخبر .. واطمانوا على مستقبلهم من هجمات الحيوان لكن كما هو الحال دائما لا يخلو الامر من شكاك يبث الحيرة في القلوب ، قال :

ـ هذه التصريحات لكسب الوقت والاسكات .. وهل الكلام بحساب ؟ هل تشتري رغيفا بعشر كلمات .. ولا حتى بمئات ؟

ـ ماذا تقصد ؟

ـ لا بد من مثل هذه التصريحات لامتصاص الغضب .. والانطلاق الى المستقبل بامان .. عندما يشيع في الجو ان الشؤون القانونية آتية لاجراء التحقيقات .. فمن حسن الادارة اطلاق مثل هذه التصريحات .. ومن امثالها ايضا توزيع الارباح..

ـ اهي من قبيل النكات اذن ؟

دوى صوت عربة الوزير عند الباب سبقه رنين الدراجات وصفير الموتوسيكلات .. وعلت الجلبة على كل الهمهمات والتساؤلات .

القاهرة

نعيم عطية

عتاب مع أبي ذؤيب الهذلي

ــ هذيل ...
يمامة تكسر جنحيها .. وتظما في يباب نجد
هذيل ...
أرملة .. تضاجع الاغراب خلف تابوت ابنها القتيل

* * *

ــ وامتشقت سيوفها هذيل
واستوت على خيولها
مرت على دار أميمة .. اشتهت دماءه
فعلقته في نصالها
واقتطعت من فرعها جديله
وعلقتها في مضارب البدو حمامة
واتكأت عــلى جراحها القبيــله

* * *

ــ هذيل ...
قافلة تجوع في أوائل المسرى وتعرى في ليالي البرد
هذيل ...
غانية نوّر نهداها .. فجفت .. ما استفاقت بعــد

* * *

ــ أبو ذؤيب .. نجمة تكسر حد الافق
يجلس في خبائه .. يشرب قهوة المساء
يجيئه نهر من النساء والاشعار
حامل بضفتيه .. كل حزن الشرق
. . . .
وكنت حاملا زجاجة النخوة
طفت .. دارة الخباء حاسرا
لكنما السيوف ... شارات المرور .. البدو
ألقت حجرا في الريح .. أثقلت مجيئها
وشرت فوقها جلدي .. وأقفلت يدي
وشمت بارق القبيلة ... انتظرت ...
حنّيت يديّ منه ...
حنّيت جبين المهر ...
حنّت النساء شعرها ... انتظرت ...
حنّت القبيلة السيوف من دما اميمه ..!

ــ ابا ذؤيب قتلوا اميمه !
ابا ذؤيب قتلوا اميمه ..!
ــ قــومي هم قتلــوا اميم اخــي
فاذا رميت .. يصيبنــي سهمــي
ــ ابا ذؤيب قتلوا أميمه ..! ،
ــ ولئن عفــوت لأعفــون جلــلا
ولئن وهنت لأوهنن عظمي
ــ ابو ذؤيب علق الشكوى على الجدار سيفا صدئا
حنا رباحه .. ولف حزنه وسادة ... ونام
ــ ابا ذؤيب ...!
ــ قال : قومي ... لست موهنا قومي
ولا مجربا فيهم سهــامي
لست راغبا فــي الرد !
ــ وسدت الطريق فخذيها على الرايات
دست في الرماد الوعد
بينا ابو ذؤيب ظل في خبائه .. معتمرا قبعة الحكمة
لابسا حياءه والمجد
وكالزئير ارجف الشفــاه ... ارجف النخيــــل
صوت الرعد :
اوهن ابا ذؤيب .. اوهن ابا ذؤيب .. اوهن...
فما وهن
اغلق دفتر الديون .. سد باب الوجد
وعلق الشكوى على الجدار سيفا صدئا .. ونام

* * *

ــ العربات .. غرّبتني عنكم .. وباعدت
فأنتم أهلي وان شط المزار بيننا
وأنتم دمي الذي استعمرتموه
فلست بالشارب من دمائكم
ولست بالآكل من لحومكم
فربما ألقت بنا الطريق في مفازه
وربما أعوزني الماء نهلت من دلائكم
وربما .. وربما .. وربما ..
ولتشهد الرياح انى ما أستغبتكم
ولا وطئت ما حفظتموه من نسائكم
فأنتم اهلي وان شط المزار بيننا
ولا كفرت بالقرى
ولا انتهكت ما منعتموه عني
ما سكبت في الرماد قهوة الضيافه
ولا قرعت باب نومة الصباح في جفونكم
فيا عمومتي الذين أسلموني
اذ وضعوا في قدمي القيد .. وعصبوا عيوني
(ها انا ذا من أجلكم .. يدرزني رصاصكم .. يا أيها الحمقى)

* * *

ــ وفي صباح بارد .. كانت يد الاطفال في جيوبهم
والمجّ في البيضة والطيور في أعشاشها
وكانت الزوجة في الفراش .. ما تزال ملء حضن زوجهـا
وكان سنكي بندقية يغوص في عيون (احمد الشهيد) !

* * *

وأسرى .. وأسرى .. وأسرى
اشاع حديثه فينــا ... وأسرى
وسافر هودجا .. قمرا .. وأسرى
رأيت قبيلتي موتــى ... وأسرى
تورّد وجهــه فيها ... وغاب

* * *

ــ اميمه ..!
جنازة تحملها النساء
لفت الوشاح كالهنود حول وجهها
وطوحت مثل بيوت الحزن
كتبت رقم السجن في ذاكرتي
حملت وجهي وحلا مضيئا
تابعتهن كالهبوب
سرن كالقاتل .. كانت الحانات والدروب ملأى بالدماء

بالسكارى.. بالصفار بائعي السجاير .. انتشلت
صوتي بينهـــم
وصحت كاليتيم :
هذا وطني المطعون بالحنين
والمذبوح من قفاه فوق شاطىء الفرات ظمآنا
والمسلوب في مخافر الحدود
ركضت خلف النعش.. أشرعت يديَّ كالطواحين..
الرياح حاصرت صوتي
وألقت جمرة الرجوع في دمي
دافعت عن اميمة القتيل واستبسلت
في المظاهرات
دافعت عنه .. بدقيقة الحداد
والعطل الرسمية التي تعلن في حينه
ونشرّت على النعش بيارق العزاء

* * *

— هذيل ..
راهبة حاصرها الزناة في ليلة عيد الفصح
اعطوها جنينا وجهه (٥) حزيران
وفي عينيه ايلول المدمى
وعلى زنديه وشم من سبايا الوطن المحتل
من حلمة ثدي قفزت من خنجر القاتل ...
داستها خيول الجبناء
هذيل
عاهرة.. يطرق بابها اللصوص..والخفير في المساء

* * *

كانت خطى في الريح مشدوهة الفـــم
خلت عـلى الأبـواب خيطـــا من الدم

* * *

— قبل غروب الشمس .. قبل ان تلبس حزنها العقول
كانت الطيور في الطريق نحوكم
وكانت الشباك منكم في انتظارها
وكان — لو اردت — ان يكون وجهي الصوى
على الطريق والعلامه
وكانت الرياح لوحتني مرة
وشرّعت جدائلي تميمة
لكنما دمي .. نشيدي العتيق .. ثدي أمي
قبلة الوداع .. قريتي .. دفاتري
سكبن فوق وجدي النعاس ساعة الذكرى.. ونمت
وظلت الطيور في الطريق نحوكم
وظلت الشباك في انتظارها

* * *

لم تأت.. ما ابطاك من غاضب الجرح
ازهرت فوق الزاب رأسـا عـلى رمـح

* * *

— لم افصح
لم افصح .. لم افصح .. لم افصح
ما زال غموضي نفقا للحزن وغمـــدا يلبسه سيف
الكلمات

قل يا وطني ..!
قل يا وطني ..!
هل أثقب صوتي كي تتساقط منه الكلمات الممنوعه
ذلك ان الحجاج يقايض جلاديّ شواء لساني
قل يا وطني

هل أنفخ حزني في رئة الوطن المقتول لاسمعه قلقي
من .. ذا يحمل راية حزني
ما دام الصوت بحنجرتي يقعي .. يتخثر زمنا ..
تصبح حنجرتي مشجب اصوات
يصبح صوتي بعد سنين حجرا .. وهتافا للرجم
من .. ذا يحمل راية حزني ؟
الملك الضليل على نهر الاردن ام (شمر) الواقف
بالبدو على ضفة الماء ؟
أم هذا العابر نحو الاعداء ... أخي
حين رمى رشاشته في النهر
وبكى حزن الوطن المقتول بأسياف الابناء اللقطاء ؟
من .. ذا يحمل راية حزني ؟
زاحمت النسوة في السوق
وصحبت مرارا ندابات الموتى
وبكيت القتلى غير المندوبين
المهجورين بلا احباب او ذكرى
من ذا يحمل راية حزني ؟
رافقت فرار الجندي الهارب من جيش
هزم القادة فيه فالقوا أنفسهم تعبى فوق كراسي الحكم
بينا ظلت سيناء امرأة
يفتض بكارتها في الصبح الاعداء
وفي الليل الاهل
جالست الشحاذين على أرصفة الوطن الجائع
ورسمت على طاولة المقهى حزني .. وشعاراتي ..
وبكائي الشرقي
اسهمت مع الرجامين بمكة لم يبق سوى حجري
هذا .. فاحترسوا

فسأرشق فيه اعلى مئذنة فيكم
فبكفي هذي ...
ياما عصّرت نهود النسوة في بيروت
وياما قامرت على خبز الفقراء
وسرقت بساتين العينين الخضراوين ..
وأموال الايتام
وقرعت دفوف الفجر المشبوهين
اذ اني وبكفي هذي
سأصافح جزار القرية في عمان
وسأصفع فيها وجه الوطن المحتل
من ذا يحمل راية حزني ؟
اسأل .. اسأل .. اسأل ....
من ذا يحمل راية حزني ؟
من ذا يحمل راية حزني ؟
قومي ؟!
قومي هم قتلوا اميـم اخـي
فاذا رميت يصيبني سهمي
ولئن عفـوت لأعفون (جزعا)
ولئن وهنت لأوهنـن عظمي
قومي ... بلى .. قومي

محمد علي الخفاجي
كربلاء — العراق

(●) القصيدة تقوم على مزج بين الرواة والرواية .
(●) ألقيت في مهرجان النجف الشعري بتاريخ ٢٠ — ٨ — ٧١
وفي اتحـــاد الادباء العراقيين بتاريخ ٣ — ١١ — ٧١

« هيا الى الثورة » ...

نحن نعيش في أحشاء الوحش !

بقلم سامي خشبة

لا تخطىء . حينما ترى شابا طويل الشعر الاشقر ، ذا عينين زرقاوين ، وحشيتين ، نظراته قاسية غريبة او تائهة وراء اشياء لا يراها غيره لا تخطىء ، لا تظنه من الهيبيز . فربما يكون من اليبيبي.

اليبيبي غير الهيبي . كلاهما شعره طويل ولحيته مرسلة وفتاته لا تختلف عنه الا في انها محرومة من اللحية بحكم الطبيعة .رائحتهما لا تطاق لانهما ضد الاستحمام وضد غسل الملابس. كلاهما غريب لانهما يحبان تدخين الماريجوانا وتعاطي كافة انواع المخدرات .. ولكن الهيبي يفعل ذلك لان هذا هو ما يريد ان يفعله . اما اليبيبي فيفعل ذلك لان هذا هو ما ينبغي فعله .

الهيبي لا يبالي بالعالم . يهتم فقط بان يستريح من عذاب المدرسة والطموح الى النجاح والوظيفة وركوب الاتوبيسات ، وبان ينجو بشخصه من التجنيد حتى لا يذهب الى حرب بعيدة ، القتل فيها مضمون ، وبان يمارس الحب بالطريقة التي تعجبه . اما اليبيبي فلا يريد ان يستريح ولا يهمه ان ينجو وهو يريد ان تنتهي الحرب في فيتنام بانتصار الفيتكونج وبان يجبر اتباع جيفارا العظيم في بوليفيا وامبركا اللاتينية الاميركيين الخنازير على الفرار . واليبيبي ايضا لا يريد ان يتطوع في صفوف الفيتكونج او ثوار بوليفيا ، لانه يرى ان معركته هو في شوارع اميركا او بابل الجديدة ضد الخنازير والشرطة والراسمالية والجامعات البورجوازية والبورصة والدولار والبنتاجون ومخازن البيع المركزية الكبرى هي اهم معركة في الوجود . اليبيبي لا يهرب من الدراسة انه يتعلم في الشارع ، لا يهرب من التجنيد ، انه يحارب ضد الحرب العدوانية ، لا يهرب من الشرطة أو « الخنازير » كما يسميهم . وانما يرحب بان يقبضوا عليه بعد ان يقذفهم بالاحجار او يتبول عليهم او يطلق عليهم النار اذا امكن . انه لا يعارض حكومة نيكسون وانما يريد ان يقلبها . الهيبى هارب من اميركا اما اليبيبي فيريد ان يحرق « اميركا » لكي يقيم مكانها اميركا عادلة وانسانية ومتحررة .

* * *

« اميركا » او « امريككا » هو الاسم (اليبيبي) للولايات المتحدة الاميريكية . انها بلاد الاضطهاد العنصري والارهاب والفاشية الجديدة وقتل كل شعب يفكر في الحرية بالنابالم او بالفاشيين الصغار صناع الانقلابات . انها بلاد منظمة « كلوكلوكس كلان » ولذلك فلا ينبغي ان يكون في اسمها حرف « كاف » واحد وانما اربعة . انها بلد التعذيب حتى الموت . والشذوذ حتى الموت .. ولا بد ان تكون بلد الثورة حتى الموت ايضا . او الحياة النظيفة .

جيري روبين زعيم « اللاطلبة »المتمردين من طلبة جامعة بيركلي.. يحكي القصة . اكتشف الطلبة ان اصحاب المصانع والبنوك فيكاليفورنيا الجميلة الذين يمارسون التفرقة العنصرية ضد الزنوج في مصانعهم هم انفسهم الذين يمولون الجامعة التي تجري لهم التجارب العلمية مجانا على منتجاتهم وتربي لهم ابناءهم بالطريقة المناسبة لكي يرثوهم. ثم اكتشف الطلبة ان « الخنازير » او الشرطة يعاونون مدير الجامعة الذي يتعاون مع الرأسماليين . ثم اكتشف الطلبة ان العمدة من الحزب الجمهوري ونائب حاكم الولاية من الحزب الديمقراطي هم الذين اصدروا الامر الى الشرطة بضرب الطلبة . هذه الاكتشافات ، المترابطة بين الساسة والشرطة والمدير والرأسماليين ، ضد الطلبة والزنوج هي التي صنعت حركة « حرية الكلمة » التي بدأ بها عصر اليبيبي .

حرية الكلمة ليست هي حرية التعبير التي نص عليها دستور « اميركا » فالدستور يحمي المواطن الذي يعبر عن شيء تافه لا يغير من وحشية النظام . اما اذا عبرت عن رغبتك في الحرية وعن تضامنك مع الثوار فالدستور ضدك على طول الخط . والخنازير سيطلقون عليك قنابل الدموع او قنابل الغثيان ، او سيضربونك بالهراوات ويسحبونك الى السجن او سيضربونك بالرصاص . وحينما اكتشفت حركة حرية الكلمة هذه الحقيقة ايضا اصبحت اكثر نضجا واصبح اسمها « حزب السلم والحرية » واصبح اليبيبي حقيقة موجودة في الشوارع. وقرروا شن حرب العصابات.في عام ١٩٦٤ ذهبوا الىتشيكوسلوفاكيا من اميركا لكي يستطيعوا الذهاب الى كوبا قطعوا عشرين الفميل لكي يعبروا المائة والثلاثين ميلا التي تفصل اميركا عن ارض الثورة، كان جيري روبين بين اعضاء الوفد الطلابي . ذهب الى كوبا سرا. كان يريد ان يتطوع مع جيفارا ليذهب فيقاتل في اميركا اللاتينية ضد الاستعمار الاميركي . قال لهم جيفارا : « ياالحسن حظكم ! انتم تعيشون في الولايات المتحدة ، في احشاء الوحش ... انكم تحملونعبء اعظم ثورة في التاريخ » فقرروا العودة لكي يمزقوا باظافرهم الاحشاء الوحشية . وبعد اول مظاهرة انتصروا فيها على الشرطة الاميركية، عادوا الى شوارع بيركلي وهم يطلقون صرخات النصر عند الهنود الحمر : ييبى . ييبي .. ومن هذه الصرخة اكتسبوا اسمهم ..

* * *

من الاحتجاج على التفرقة العنصرية الى التمرد ضد القمع

البيروقراطي والبوليسي ، الى الثورة على الحرب العدوانية ، كان هذا هو الطريق الذي جعل البيبي اهم فصائل « الثورة الاميركية الاولى » يقول جيري روبين .

يقول اليساريون ان الطبقة العاملة وحدها التي تستطيع ان تقوم بالثورة ثم يذهبون ويجلسون في اماكنهم المفضلة داخل مكتبة الجامعة : ماذا ينتظرون ؟ ربما يظنون ان العمال في طريقهم اليهم في الجامعة ...

ان يسار الايديولوجية يتكون من ثوار غير متفرغين . كيف يمكن ان يكون المرء ثوريا اذا ذهب لسماع المحاضرات اثناء النهار وقضى امسياته في الاجتماعات .. كيف يكرس الثوري بعض وقته فقط لثورة دائمة مستمرة بلا هوادة ؟

يقول لهم البيبيز : ان الثورة ليست رأيا ، وليست الانتماء الى تنظيم ما . كما انها ليست افضلية انتخابية . ان الثورة هي ما نمارسه في عمل يومي . انها الحياة ذاتها ..

اعملوا اولا ثم حللوا اذا صممتم ، فان العمل – لا النظرية – هو السبيل الى القفزات الى الامام . ان زمن النظرية يبدأ حينما يحاول المرء فهم ما فعله لا ما سوف يفعله » .

.. ان نظرياتهم الحلوة تتجاهل وجودنا كحركة انبثقت من الرخاء لا من الفقر .. ويدعون ايضا ان وظيفة الثوار البيض الوحيدةهي « مساندة » الفهود السود ومساندة الطبقة العاملة ومساندةالصين..

اما نحن البيبيز فنقول ان الشباب الابيض البورجوازي الصغير الاصل يشكل طبقة ثورية ، فاننا مستغلون ومضطهدون ونناضل من اجل حريتنا . ان الامبريالية سوف تموت لانها لا تستطيع ان ترضي حتى ابناءها الشرعيين .

★ ★ ★

احرقوا الدولارات في البورصة ... واحرقوا بطاقات التجنيد في الشوارع ، رفعوا علم الفيتكونغ فوق اسوار البنتاجون بعد ان حاصروه ثلاثين ساعة وانسحبوا بعد ان تبولوا « جماعيا » على اسواره .. وكتبوا فوق السور بالدم « جيفارا ما زال حيا » قرروا ان يكون تعليم الثوار في الشوارع مثل حياتهم . لان جامعات البورجوازيين تخرج مشروعات البورجوازيين الذين يعبدون المال والنجاح الانتهازي والارقام والوظائف والعلب . السيارة علبة ، والشقة الضيقة علبة ، والمكتب علبة . والشوارع للشراء ، او للجري للانتقال من علبة او لاخرى . وقرر البيبيز ان يجعلوا من الشوارع ساحات للتعليم والقتال ضد الخنازير وللسكن ايضا ولممارسة الحب ... الخروج الى الشوارع والحياة فيها رمز لكل ما يؤمن به بيبي . في الشارع لا يشتري ولا يجري . انه يتظاهر ويقذف الحجارة ويكتب الشعارات ويجلس مع اصدقائه وينام ويتعلم ، وانه ضد المساكن الضيقة المليئة بالمتلكات ، ضد المال والاقتصاد الراسمالي ، ضد تاجير الانسان لقوة عمل الانسان الاخر .

★ ★ ★

اميركا مريضة بمرض جنسي ... تريد ان تثبت للعالم انهاالرجل انها تتظاهر بالحشمة وتصدر الدعارة الى العالم كله .

يقول جيري روبين : « ماذا كانت نتيجة هذه الحشمة ؟ حربفيتنام. ان قلقنا الجنسي يدفعنا احيانا الى تاكيد رجولتنا باي ثمن مهما كان غاليا ، وهذا يسمى في رأينا امبريالية . ان لامريكا آلة معذبة تحاول بشتى الطرق ان تدخلها بالقوة في المهبل الضيق لفيتنام . وذلك حتى تثبت للعالم ولنفسها اولا انها الرجل ...

ان الثورة قد اعلنت الحرب على الخطيئة الاصلية وعلى دكتاتورية الاباء وعلى الوعظ الغبي وعلى الامبريالية وعلى هيجانها الذكوري . اما اسلوب عملنا فهو يقضي بان ينطلق جميع ذوي الشعر الطويل والملونين لينتهكوا حرمة منازل البورجوازية الصغيرة حتى يمارسوا الحب في صالوناتهم ويحطموا موبيلياتهم الانيقة وينسفوا نهائيا اميركا بالنابالم والدم ..

★ ★ ★

ولكن هذه القوة المبتهجة بالتمرد ليست هي كل شيء في هذا الكتاب الغريب . ان جيري روبين الذي اشترك في قيادة معركة ايقاف القطارات المحملة بالجنود الذاهبين الى فيتنام ومعركة حصار البنتاجون . ومعركة تخريب مؤتمر الحزب الديمقراطي . ورشحه حزب « الحرية والسلم » لمنصب نائب رئيس الولايات المتحدة معالزنجي زعيم الفهود السود الدريج كليفر المرشح لمنصب الرئيس ، والذي يحاكم الان بتهمة التآمر على احراق شيكاجو وافساد الشباب – جيري روبين هذا الذي يقول عنه اصدقاؤه انه يتفجر بالفرحة قادر ايضا على الحزن .

يقول جيري روبين .

« لقد ادركنا مثلا اننا نعيش في بلد اعلن الحرب على ابنائه ويحارب المستقبل واننا نعيش في احشاء وحش محتضر في وضع ميئوس منه يقتل كل ما يتحرك .. ليس امامنا اي اختيار : الطاعة او الموت . ان جيلنا يناضل من اجل البقاء .. يحاولون نشر الوقاحة بيننا لان الوقاحة تقتل الروح الثورية .. اما عمليات القمع فانهدفها هو الاطاحة بالثقة والتفاؤلية التي هي بمثابة المحرك للمدالثوري. فليس امامنا اختيار . الكارثة او الثورة . اذا كانت هناك وحدة بين صفوفنا فلن يتمكن احد من ان يهزمنا . فالشعب اكثر عددا من الخنازير . يجب ان نحصل على الاسلحة اللازمة لجيلنا حتى يستطيع ان يعيش . واذا اطلقوا علينا النيران يجب ان نكون مسلحين لكي نرد عليهم بالمثل ..

ان ما يريده جيري روبين وما يريده البيبي هو جيل جديد مثير للشغب،ناس يحرقون اوراق الدولارات،يحرقون التصريحاتالرسمية والشهادات العلمية ، يرفعون بكل فخر علم الفيتكونغ ، يعيدون تحديد معنى الحقيقة وتحديد المقاييس ، يعتبرون الملكية سرقة .. يرفضون لعبة النظام الاجتماعي ، – الدور الجنسي – للاستهلاك . انثورتنا لا تجد تفسيرها عند فرويد ولا عند ماركس . الى الجحيم ببرنامجهما .. ان الحياة مسرح ونحن رجال العصابات الذين انطلقوا لمهاجمة هياكل السلطة وكهنتها والدولار المقدس والنظام الانتخابي لنفجر البنيان الفكري للناس ونغيره بواسطة اعمال يشتركون فيها بانفعالاتهم . ان اخطر نزاع اليوم في اميركا هو النزاع بين الاجيال : لا تثق فيمن يزيد عمره على الاربعين . ان الحياة مسرح . والمسرح هو الشارع . وانت نجم العرض المسرحي وكل ما تعلمته قد امحى ..

ان رجلا يكتب هذه الكلمات .. وتستدعيه لجنة النشاطالمعادي لامريكا مرتين ويحكم عليه بالسجن لسنوات ، لا بد من فهمه بعناية، وفهم الحركة التي يمثلها في اكبر دولة في العالم وهي العدو رقم واحد للبشرية . لا ينبغي ان نقف عند الشعور الطويلة . ولا عند الرائحة القذرة . ولا حتى عند تدخين المخدرات .

من هو جري روبين ، ولماذا ارسل شعره ولحيته وقاطع الاستحمام واحرق بطاقة تجنيده وصار احد الابطال الذين يبيعهم التلفزيون والصحافة البورجوازية عندما يسرقون افضل ما انتجته عقولنا وقلوبنا من عصارة عذابنا لكي يربحوا وهم يطلقون علينا الرصاص ؟.. هل هو كما ترسمه افلام هليوود عن « حياة الهيبيز» وهل هو كما ترسمه وكالات الانباء الاستعمارية عن قتله شارونتيت؟.

★ ★ ★

« انا من ابناء اميركا .. اذا ربطوني يوما بعمود الاعدام بسبب « جرائمي » الثورية .. لكانت رغبتي الاخيرة هي ان اتناول شواء مع

البطاطس المقلية واشرب زجاجة من الكوكا كولا قبل ان اموت .. انا مجنون افلام هوليوود .حتى اغبى ما ينتج عنها ، لا اتكلم سوى الانجليزية واحب موسيقى الروك .. كان والدي يبيع الخبز بسيارة شحن .. واصبح فيما بعد عضوا متفرغا في نقابة سائقي المخابز .. وقد توفي بنوبة قلبية في الثانية والخمسين .. وماتت امي بالسرطان في الواحدة والخمسين .. قضيت سنة واحدة في كلية اوبرلين ثم تخرجت في جامعة شنشناتي الاميركية ، لم ارتد البدل او ربطة العنق منذ ذلك اليوم .. فقد كرست حياتي للثورة .

انا ييبي . انا من ايتام اميركا » .

هكذا يعرّفنا جيري روبين بنفسه في بداية كتابه « هيا الى الثورة » (١) انه ليس كاتبا منفصلا عن المجتمع الذي ولد فيه ورفض الانتماء اليه وتمرد ضده ويشترك الان في قيادة الثورة عليه .. بطريقته. انه مجتمع الازمات القلبية والموت بالسرطان في منتصف العمر واضطراب الحياة في المدن المزدحمة وصناعة عقل الانسان بالافلام والتليفزيون الملون . والاستغراق في الرقص دون نسيان العذاب او تجاهل القهر واكتشاف الحقيقة حينما يتضح الحلف غير المقدس بين الراسماليين البيض والشرطة للسيطرة على المال والصناعة والتعليم والاعلام والفن .

جيري روبين بدأ ثورته بالاشتراك في مظاهرة طلابية تعارض قرارا لعميد احدى كليات جامعة بيركلي بمنع عرض الكتب السياسية والنشرات الداعية الى التظاهر خارج نطاق الجامعة .

لم يكن لديهم الفكر الذي يضيء امامهم طريق التمرد لكي يتحول تمرد الطلبة الى « الثورة الاميركية الاولى » . الحزب الشيوعي الاميركي لم يكن قد اكتشف مقدار التغيير الذي اصاب المجتمع الاميركي في اثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها .فالرخاء المادي الهائل والتطور السريع لتكنولوجيا الصناعة والتركيز الكثيف للمشروعات وراس المال كانت بعض العناصر التي حولت قطاعات كبيرة من الطبقة العاملة الى نماذج من الطبقة المتوسطة ، وكانت هذه العناصر نفسها هي التي جعلت للعمل الذهني قيمة اكبر في عملية الانتاج من العمل اليدوي .

في نفس الوقت كانت كوبا تنتصر على عملاء الاميركيين . وكانت الصين تتقدم بثبات رغم الحصار الاميركي . وكانت الجزائر تنتصر بشهدائها المليون على حلف الاطلنطي كله . وبلدان كثيرة في اسيا وافريقيا تشق طريقها بالسلاح الى الاستقلال وبالتاميم ومساعدة المعسكر الاشتراكي الى خلق اقتصاد قومي قوي ومستقل وبالمبادرة الوطنية الى تطوير ثقافاتها القومية الخاصة التقدمية والمستديرة بعيدا عن الثقافات الغربية المعلبة في اشرطة السينما والتليفزيون والكتب الانيقة الطباعة .

طبقات جديدة تولد في قلب المجتمع الاميركي ، وامم فتية تشق طرقها الجديدة في السياسة والاقتصاد والثقافة على نطاق العالم. والشباب الاميركي كان يدفع من جديد الى طاحونة الحروب الاستعمارية ويطالب بالخضوع لنفس الثقافة المعلبة وسياسة تسويق الجنس والعنف .. وتقليد ديكتاتورية الاستعماريين بالانتخابات الشكلية وتفطية الاستغلال الراسمالي بتوفير السلع الاستهلاكية الرخيصة وقاعات الرقص الجماعية بينما اليسار التقليدي لا يستطيع ان يقدم للشباب بديلا من الفكر او المبادىء يمكن التجمع حوله .

* * *

لم يعتقد جيري روبين وجيله من الشباب الاميركي ان الحرمان من النظرية ومن القيادة الفكرية المنظمة يمكن ان يكون عائقا في وجه الثورة ، على العكس ربما كان مجرد السلوك الاجتماعي المتمرد على الطريقة الاميركية هو البداية الصحية لثورة شاملة بالمفهوم العلمي . ولذلك فان جيري روبين يكون جادا كل الجدية حين يقول ان الثورة بدأت بموسيقى الروك . فحينما شرع هذا الشباب يرقص رقصته الجنونية ، كان يحطم الوقار والانسجام الزائف الذي تستروراءه عصر ايزنهاور حينما كانت الثورة في دور التحضير .

لقد ادى التمرد في مجال السلوك والمظاهر الشكلية الى الثورة ضد كل مؤسسات مجتمع القهر والاستهلاك والعنف . القهر في الداخل. يبدأ من البيت وينتقل الى المدرسة ويرسخ في العمل او في المؤسسات العسكرية والبوليسية . والقهر في الخارج ، تمارسه « امريكا » ضد كل الشعوب المطالبة بالحرية والرخاء والسلم . هكذا اكتشف الييبي ارتباطهم بجيفارا والفيتكونغ ، وحينما حاصر الييبي وزارة الدفاع الاميرقية « البنتاجون » استخدام العسكريون الاميرقيون ضدهم الفرقة ٨٣ المحمولة جوا والمعدة لضرب الثورات التحررية في اي مكان من العالم . يسأل جيري روبين :ما الفرق اذن بيننا وبين الفلاحين في بوليفيا او فيتنام او فلسطين .. ولكن الييبي يعرفون ان الجنود الذين يستخدمون ضدهم هم ايضا من « ايتام اميرقا » .وفي اليوم الثالث لحصار البنتاجون امسك احد زعماء الييبي الميكروفون وراح يحدث الجنود :

لقد كبرنا في بلد واحد ونحن من العمر نفسه تقريبا . نحن اخوة لاننا استمعنا منذ ان ولدنا في هذا البلد الى برامج الاذاعة نفسها .. وشاهدنا الافلام نفسها بالتليفزيون . وتقاسمنا الامال نفسها. ان هذا النظام « البرازي » هو وحده الذي يفرق بيننا وبينكم .

ان افكاري لا اجدها عند ماوتسي تونج او لينين او هوشي منه . وانما وجدتها بقراءة مغامرات رعاة البقر الشرفاء اولئك الابطال الذين وقفوا دائما الى جانب الحق والعدل ولم يطلقوا رصاصة ابدا بغرض القتل » .

اما جيري روبين فقد قبض عليه وهو يوشك ان يتبول على سور البنتاجون . وطالب بان توجه اليه تهمة التبول على وزارة الدفاع الاميركية ولكنهم وجهوا اليه تهمة التشرد .

* * *

وهم يوجهون الى « الييبي » الكثير من الاتهامات . في المحاكم والصحف وفي الافلام ايضا وفي تمثيليات التليفزيون . اذيعت من تليفزيون القاهرة تمثيلية عن « الييبي » بطلها شاب ابن لضابط شرطة من الخنازير الذين يعذبون الان جيري روبين وزملاءه الذين رفعوا راية الفيتكونغ فوق اسوار البنتاجون . والتمثيلية تحاول ان تظهر الشرطي الاميركي الابيض بمظهر المدافع المثالي عن القانون ورب الاسرة الحنون والحريص على النظام والاخلاق والرجولة . وتحاول ان تظهر الييبي بمظهر المختل العقل القاتل مدمن المخدرات .

ولكن جيري روبين يدافع بالفعل عن المخدرات ويقول انها تطلق

---

(١) ترجمة ريمون نشاطي ، منشورات دار الاداب ، بيروت

الخيـال وتساعـد جهاز الاعصاب البورجوازي على التحرر بشجاعـة من القيـود السخيفـة التي يعرفهـا مجتمع الطبقة المتوسطه .

ولكن جيري روبين . كمـا هو واضح من كتابه قادر على التعلم من اخطائه . كانوا يثقون في دعاة المقاومه السلمية للارهاب العنصري. ثم اكتشفوا انه مـــن الصعب مواجهـة النيران والتعذيب والثقافـة العنصرية الا بالفعل الايجابي . ان العنصر الفعال في فكـر جيري روبين هو ايمـانه بالعمل الواقعي بيـن الجماهير . ولا شك ان من يؤمـن بالعمل لا يستطيع أن يظل طويـلا على اقتناعه بان المخدرات ساعدعلى تحرير عقله . لقد بدأت ثورة ((اللاطلاب)) بالتمرد السلوكي ضـد انماط السلوك التقليدية المزيفة المليئة بالتظاهر الكاذب . وكان تدخين المخدرات جزءا من هذا التمرد ولكن ثورة اللاطلاب تتحول بسرعة الى ((الثورة الاميركية الاولى)) وتضم الى صفوفهـا فصائل كبيرة مـــن الفنانين والعلمـاء العظام مثل المغني بوب ديلان الذي يوزع من كل اغنية سبعـة ملاييـن اسطوانة ومثل جين فوندا الممثلة الاميركية وابنة هنري فوندا الذي يمثل الان ضد الييبز ومثل عالم الرياضيات الكبيـر ستيف سمال اشهـر علمـاء الرياضة البحتة في العالم الان ومثل موهيرش استاذ الطبيعـة الذريـة والحائز على جائزة نوبل للعلوم عام ١٩٦٦ .

ان جيري روبيـن قد ذهب الى اسرائيل واقام فيهـا عاما كامـلا قبل ١٩٦٤ ولكنه يعرف الحقيقـة ويكتب عن سرحان بشارة ، قاتـل روبرت كندي ((.. اما سرحان بشارة سرحان فعندما قتل روبرت كنيدي فانـه ارتكب عمـلا واعيا بصفته ممثلا لشعوب عربيـة مضطهدة .. فقد اطلق رصاصة واحدة ونسف اسطورة القدرة الاميركية البيضاء))..

وهو يتحدث عـن الانسان الاميركي حديث باحث اجتماعي جاد :

((.. ان الوحدة ليست مشكلة فردية بل هي مشكلة جماعية يواجهها ملايين من المواطنيـن في اميرقا .. فان الانسان الاميرقي يعمل طـوال اليوم في اطراف المدينة مع اشخاص ليسـوا من اصدقائه ثم يعود الى بيته لينام وسط جيـران لم تتح لـه فرصة التعرف عليهم . اننا نضيع القسط الاكبر من حياتنا داخل تلك المعسكرات المتجولة امثال سيارات النقل المشترك او القطارات))

وهو يعرف ان ((الالتزام بالعمل)) هو السبيل الى اخراج الناس من خمولهم وبلادتهم للمشاركـة في تغيير الواقع اللاانساني .

((.. ان الامر الذي لا يفهمه التروتسكيون والشيوعيون الذين جعلوا من الماركسيـة علمـا من العلوم الطبيعيـة هـو استحالة جعل النـاس متطرفيـن بواسطـة البلاغـة دون غيرهـا من الوسائل . ان ما يحـول الناس ويغيرهم هو التزامهم العملي والانفعالي في العمل ان العمل العنيف هو الذي يكسر دائرة الخمول والتلويث .

ومثل هذه الكلمـات يصعب ان تصدر عن مدمن مخدرات ، خاصة وانه يقوم بالفعل بهذا العمل العنيف ضد اقوى جهاز للقمع والارهـاب فـي العالـم .

انه لا يهذي حين يتحدث عن ((الثـورة الاميركيـة الاولى)) فهو يحاكم الان . ولكـن الييبي عقدوا حلفـا مع الفهود السود الزنوج . والفهـود البيض اليساريين . ومع قطاعات واسعة من نقابات العمـال واتحادات الطلبة .. ثم ان السينمـا الاميركية وصحافتها وتليفزيونها تحاربهم .. فهل تحارب وهمـا لا خطر منه ؟

سامي خشبة

هاملت يتخذ قرارًا ...

قصة بقلم غازي العبادي

التقيا هذه المرة قبيل الغروب ، ما زالت هناك أشعة شمس خفيفة تنعكس على رؤوس الاشجار والنخيل والبنايات العالية والواطئة منها غرقت بظل كثيف ..

كانت تسير الى جانبه وتحمل بيدها النحيفة السمراء حقيبة بيضاء صغيرة ظلت مفتوحة منذ ان دفعت اجرة سيارة التاكسي التي أقلتهما الى هذه المنطقة النائية ، وقتها شعر بأحراج ، رفض سائق التاكسي ان يستلم منه ورقة النقود من فئة الخمسة دنانير ، ألقى نظرة خاطفة وبدون وعي في باطن الحقيبة رأى مبلغا كبيرا من المال ، مكوّنا من اوراق ملونة جديدة ذات ارقام عالية « هذه الاوراق ربما تبلغ مرتبي لمدة سنة كاملة » . طبعا برجوازية يا اخي ! لم يقل لها شيئا ، شكرها فقط ، وفر كلماته للحظة المناسبة التي سيجيبها فيها على اقتراحها . وعندما غادرا السيارة وصارا على الارض تلفت حوله بدهشة :

– هذه منطقتنا يوم كنت صبيا .

– هكذا ؟ في هذه المنطقة الراقية ؟ اغنياء اذن !

– لا : ابدا لم تكن هكذا آنذاك !

لم يكونوا اغنياء ولم تكن هذه المنطقة قد تحولت الى منطقة ارستقراطية بسبب زحف العمران اليها ، كما هي عليه الآن كانت هناك مجموعة من بيوت الطين التي تماثل ثكنات الجنود المؤقتة تمتد حتى طرف مدخل البستان الذي ازيل الآن كليا هو الآخر ولم تبق منه سوى نخيلات متناثرة لا يكاد يتذكرها ...

زحفت الى هذه المنطقة القصور واكتسحت بطريقها بيوت الطين. هذه سنة التقدم ! يزحف على الكرة الارضية كلها . لم تكن تود سماع هذا الكلام الذي لا طائل وراءه منه . كانت تريد ان تعرف رأيه حول المسألة . اما الذي يرغب في ان يقوله لها في هذا المساء الاخير . لقد طلبت اليه ان يقللا من لقاءاتهما ، لانها بدأت تشك بأن عينا ما خفية اخذت ترصد حركاتها وتصرفاتها ، ولكنه ألح عليها هذه المرة فقط من اجل الشيء الهام الخاص المتعلق بهما والذي يود ان يبحثه معها ...

– كان ذلك منذ اكثر من عشرين سنة !

– هكذا ؟ مدة طويلة !

– قولي : عمر !

– فعلا : عمر !

– كأنما كانت البارحة !

لم يعد يرغب بالحديث عن الموضوع مباشرة ، رغبا في ان يشعب الحديث باتجاهات شتى حتى تحين اللحظة المناسبة . وعندما تطلعت اليه ابتسم لها بود .. مد يده الى جيبه ، اخرج علبة سجاير الروثمان واشعل سيجارتين ، للمرة الخامسة يشتري علبة سجائر من هذا الصنف الغالي ، لم يرد ان يشعر بحرج امامها وهو يقدم لها سيجارة وطنية . بغداد مثلا . قال في نفسه : هذه اول المتاعب مع هذه البرجوازية العفنة ! مع من ورطت نفسك يا اخي ! كان يناجي نفسه دائما بيا اخي وبدأ يمتص السيجارة بقوة ، في تلك اللحظة رغب ان يفاتحها برايه الخاص حول هذا الموضوع ، كانا قد وصلا الى الحديقة المستطيلة التي ما زالت اراجيحها الاربع قائمة للان ! ابتسم وهو يتطلع اليها مشدودة ببعض ..

– تصوري هذه الحديقة، الآن قائمة ! ان هذه الاراجيح ستعرفني لو اقتربت منها اكثر !!

– هكذا ؟

– أجل

– كما يبدو انت محق . ها هي بدأت ترقص لمقدمك .

ابتسم لها . تطلع اليها بسهوم . رآها تحت ظلال الغروب جميلة . جذابة ودافئة ومكتئبة . « هذا طبيعي . مقدمة على اتخاذ خطوة هائلة تغير وضعها !! » .

– هل تريدين ان تتأرجحي ؟ سأفكها لك !

نظرت اليه باستغراب « لا يمزح ولا شك » ماذا يقول الناس عني؟ ماذا ؟ هل انا طفلة ؟ »

– ماذا ؟ هل فقدت عقلك ؟

– لا ابدا ! الامر اعتيادي للغاية . هل تكبر روح الانسان ! هذا مستحيل ! تذكري ان الانسان ليس شجرة ولا حصانا ولاحتى سيارة تستهلك مع الايام . هذه ميزته الفريدة عن بقية الكائنات التي تعج بها الدنيا :

– لا تنس يا اخي ان هذه الاراجيح للاطفال :

– للاطفال ! حسنا جدا . من نحن اذن ؟ ألسنا أطفالا ؟

– نحن ؟ اطفال ؟ ماذا تقول ؟

– لماذا لم نقتنع اذن بما لدينا ، لو لم نكن اطفالا ؟

عرفت انه على صواب ، عدم القناعة من اهم خصائص الاطفال : لا يقتنعون حتى يستحوذوا على كل شيء وبشرط ان يكون الافضل . لن يكتفوا بما لديهم ، بل يطلبون المزيد دائما ، وها هي لم تكتف ، لم تقتنع بما لديها ، وتكاد ترفض كل شيء ناقص من اجل الاستحواذ على ما تعتقده الكمال .

ـ ولكن يقيننا يختلف عن يقين الاطفال ، لا تنس هذا ! نحـن نفرر خطواتنا عن قناعة وادراك كلي ! الاطفال لديهم مجرد نزوات .
ـ ثقي ان الدافع واحد . ولن يلومنا انسان عاقل لو شاهدنـــا نتأرجح .
ـ سيجعلوننا مهزلة .
ـ اذن ننتظر حتى يختفي الناس من الشوارع .
ـ هناك الحراس !
ـ لن يقولوا شيئا . حتى حراس هذه المنطقة متمدنون !
ـ ما بالك اليوم ؟

كان يبدو لها مضطربا ، لم يكن رزينا وجادا كعادته عندما يكونان معا بدا منفعلا ، لقد جاء بها الى هنا ليقول لها رأيه الاخير في مجمل علاقتهما وخططه للمستقبل بعد ان وضعته امام الاختبار وتعرف انه سيظل مسترسلا في طرح فلسفته هذه الى منتصف الليل ، لو ظلت مصغية اليه دون كلل ـ كان سحره في حديثه ، فكانت تصغي اليـه حتى آخر اللقاء دون ان تقاطعه ثم لا تدري ماذا ارادت ان تقول له وتؤجل ذلك الى اللقاء الثاني : ومن اجل كل هذا قررت ان تتخذ هـذه الخطوة الكبيرة التي هي بصددها الان .

اتدرين ! في بلدان اخرى هذه الاشياء للصغـار والكبار عـلى السواء هل تصدقين ؟ طبعا نحن لا نعرف هذه الحقيقة ، ولذا بعـد خمس وعشرين سنة لم نزد هذه الاراجيح ارجوحة خامسة ! لماذا لا احد يدري .

رفع السيجارة الى شفتيه واخذ نفسا طويلا . كان قد اتخذ موقفا جادا وهو يتحدث .

ـ لقد زحفت القصور وظلت العقول عند حدودها ، تبدلـت موديلات السيارات والملابس والتسريحات وظلت العلاقات الاجتماعية تراوح في مكانها ولم يأت من يقول لها : الى الامام سر . ولهذا انا لم أعد أؤمن بالديالكتيك .

ضحكت عاليا وهي تخفي سيجارتها وراء الحقيبة الصغيرة التي انشغلت بغلقها .

ـ ماذا نفعل ؟ التقدم يسير عندنا وفق قاعدة غريبة : خطـوة للامام وثلاث خطى للوراء ..

ـ ولذا نحن في بداية القرن ، لا تخدعنك اضواء النيون ، هذه. عليك بالعقول .. شعرت بالسأم .. انه على استعداد للثرثرة هكـذا حتى الصباح ، لا تدري لم يفعل ذلك ؟ هل يتهرب من الاقتراب مـن الموضوع الصميمي ؟ يبـدو ذلك !!
ـ لنسـر !
ـ وماذا نفعل الآن ؟
ـ نـدب !
ـ حتى الدبيب يؤدي للامام !

لزمت الصمت ، تشاغلت بتدخين السيجارة . كانا يخطـوان فوق ثيل الحديقة المستطيلة ، عبر الافق رأى اعلانات النيون تتوهج بألوان زاهية ، حرك شفتيه ليلفت نظرها اليه . امسك يدها بقوة . عضت شفتها السفلى واشارت له برأسها . ثمة شخص جالس فـوق مصطبة جانبيه يدخن بصمت . لم يقل لها شيئا . رغب في ان يبـدد جو الكآبة والسهوم الذي ران على الموقف .
ـ لم يكن بيتنا بعيدا عن هذه الحديقة .

في ذهنه لاحت غرف الطين المتوازية . تذكر اين يقبع فراشـه الصغير ، وموقع الفانوس النفطي الكابي الذي يملأ جو الغرفة بضوء اصفر يخالطه دخان اسود كثيف يبصقه بيده كـل صباح عندما يغسل وجهـه ..
ـ اعرف ذلك !

ـ مـاذا ؟
ـ ان بيتكم في هذه المنطقة .
ـ تماما في مكان هذا السياج المستطيل من الاسمنت كما اذكر .
ابتسمت . واضح انه يتهرب . يحاول ان يبعد الحديث حول الموضوع الاساسي الذي يشغل بالهما منذ ايام ، وسيظل يثرثر الى ما لا نهاية ثم يطلب منها لقاء آخر وهكذا .
ـ ولكـن ؟
تاجج شيء ما في رأسه . ضوء باهر غمر اعماق رأسه . ورعشة قوية حضت جسده ، لقد جرته من أنفه لحظيرة الاقرار ، فهو بعد لم يعد لها الجواب الخاص . فجأة وجد نفسه يجيبها :
ـ ماذا نويت ؟ اعيش فقط . ماذا نويت تتصورين ؟ اموت !هكذا؟ وانا بهذا الجواب ؟ ابدا ابدا ! سأغادر الدنيا ممتلئا بك !
القت عقب السيجارة فوق الثيل الداكن وراحت تسحقه بحذائها الابيض وهي تكاد تسقط على الارض من الضحك ، ثم سكنت فجـأة. حملقت به باندهاش . ارادت ان تطوي حطته لولا أن مر رجل بالجوار. لم يكن رجلا اعتياديا ، كان شحاذ يتوكأ على عصا طويلة وبيده الاخرى طاسة بيضاء . ورغم ان الجو طيب الا انه كان يرتدي معطفا مهلهــلا وملعقا بيتسماغ هفر ممزق .
ـ من مال الله !
ـ هل يتصورنا القائمين على بيت مال المسلمين ؟
ضحكت لتعليقه ولكنها لم تعطه مجالا للهروب ، اخرجت قطعـة نقود واسقطتها في الطاسة المعدنية . كان لسقوطها صدى .
ـ لو عرف ؟ اقصد لو عرف وهو الان حتما قد عرف بعضا مـن الحكاية ماذا ستفعل ؟
كان هذا سؤالها الابدي الذي طرحته عليه مرارا ، لكي يعرف كيف يجيب . مرة اكد لها بانه لن يعرف فهي ترتب خروجها بدقة متناهيـة وحتى اماكن اللقاء نائية . ولا يلتقيان الا بعد الغروب وهـو بالاضافة الى ذلك لم يكن يخرج لمناطق الضوء ، كان يمضي ايامه في دائرةالظلام.
ـ لن يضيع عند الله .
الح الشحاذ عليهما . كان يسير ازاءهما ـ عرف انه يتظاهـر ببعاهـة .
ـ الله يعطيك ! ثم ان السيدة اعطتك ! ماذا تريد بعد ؟
ـ من مال الله !
مد يده الى جيبه ، خرجت . خالية . رآها ثانية تسقط قطعة نقود معدنية في قعر الطاسة البيضاء . وثانية سمع صدى سقوطها ..
ـ يجب ان نقرر ! يجب !
كانا ما زالا يسيران في المنطقة وقد غادرا الحديقة واقتربا من بناء الكنيسة الهائلة ، قرب قصر قديم توقفا .
ـ أرأيت الى هذا الجدار ؟ كان يوما ما لنا سبورة مجانية .
البيت القديم بدا كما هو . الا ان جداره الخارجي طلي بدهـان أزرق فاتح .
ـ لم يكن هكذا لونه ، لقد تغير مثل بقية الاشياء في المنطقـة . اذكر اننا حفرنا اسماءنا عليه . لو لم يصبغوه لوجدتها حتما ! ولكـن هل مات الرجل الطيب صاحبه ؟ مأساة حقا . كان شيخه . اكيـد انه مـات ! رآى دائرة كبيرة من الاسمنت المسلح معلقة في مقدمـــة بناء الكنيسة الضخمة وفي منتصف الدائرة شاهد صليبا . رآها هي الاخرى تتطلع ناحية الكنيسة الهائلة .
ـ لم تكن هذه قد قامت آنذاك !
ـ لتقم بيوت الله في كل مكان !
ـ لقد حلت محل بيوت الفقراء !
ـ لا تجدف ! بيوت الله هي مأوى عبادة الفقراء .
ـ من الناحية النظرية لا فرق حقا !

رأى ان قسما كبيرا من الساحة التي كانت امام بيوت الطين المتوازيه قد اقتطع واقيمت فوقه هذه الكنيسة الكبيره .

ــ تصوري ، حتى البستان اختفى !

ــ عجيب ! هل كان هنا بستان ايضا !

ــ أووه .. بستان كبير للغاية ! طالما تسللنا من فتحة كانت في سوره لسرقة الاثمار .

ــ وتسرقون ؟ الا تخجلون ؟

ــ صغارا ، كنا ولم نكن نعرف بعد دلالات افعالنا !

كانت يدها بارده الان في قبضة يده .

ــ يدك باردة !

ــ حقـــا ؟

هز رأسه تاكيدا .

ــ في هذه المنطقه ، كما اتذكر الان ، كنا نلعب كرة الخرق .

ــ كرة خرق ؟

ــ فقراء كنا ! ولم تكن نقودنا الضئيلة تكفي لشراء واحدةمنالجلد. حتى جاء الفرج من السماء ذات يوم .

ــ من السماء ؟

ــ نعم ! من السماء ! قد لا تصدقين !

ــ لماذا لا اصدق ؟

ــ ربمـــا ؟

ــ كيـف ؟

ــ حصلنا على كرة من الجلد !

ــ من الجلد ؟ هكذا مرة واحدة ؟

ــ لم نشترها بالطبع !

ــ أعرف هذا ؟

ــ من اين تعرفين ؟

ــ فقراء كنتم . لم تكن نقودكم تكفي لشراء كرة فارسلت لكـم السماء واحدة !

وضحكا عاليا !

ــ يا لك من ذكية !

ــ نعم ؟

ــ جاءتنا طائرة ، هكذا من السماء وسقطت في الساحة التـي نلعـب فيهـا في ذلك المساء فتلقفنـاها برعب ! وقـام بحركـة مـن حركات حامي الهدف .

ــ لقد سقطت علينا من فوق سطح هذا القصر العتيق الذي كان يهيمن كالقلعة على الساحة الفقيرة . وما كادت تستقر بايدينا حتـى انطلقنابها الى البستان وهناك لوثناها بالطين . والتراب لكي لا يتعرف عليها صاحبها فيما لو جاء يطالب بها .ثم اخفيناها واخرجناهابعديومين

ــ ألم تخجلوا من فعلتكم هذه ؟

ــ كنا صغارا آنذاك ثم ان المفاجأة الكبرى هي ان صاحب هـذا القصر هو الذي رماها الينا بعد ان سئم منظر كرة الخرق التي ادمت اقدامنا الحافية .

ــ أرأيت : كيف ان الانسان ما زال خيرا ؟

ــ قولي كان خيرا ! كان ذلك منذ ربع قرن ؟

وضحكا معا هذه المرة ، كانا يبتعدان عن المنطقة وهما يسيـران بالشارع المؤدي الى الكنيسة ذات القوس العظيم سارا صامتيـن . فجأة اراد ان يقول لها ماذا دار بخلده وبماذا كان يفكر طوال هـذه المدة . الا ان ضياء النيون لفت انظاره اليه . رأى امامه ومن نهايـة الشارع لوحة نيون بنفسجية تبدو « مطعم المطعم » .

ــ منتهى السخافة !

ــ مـاذا ؟

ــ اقرأي !

ــ ماذا اقرأ ؟

ــ ما تلك اللوحة ؟

ــ ماذا بهـا ؟

ــ ألم يجدوا تسمية افضل ؟

ــ مطعم المطعم ؟

طالما ذهبت الى هناك مع زوجها .

ــ لم امر حتى بجواره !

ــ مطعم اعتيادي !

ــ انفر من المظاهر الفارغة .

ــ لماذا تنفر هكذا .هذه الاماكن واحات صغيره للمتعبين

ــ لكل المتعبين ، والذي لا يملك نقودا ؟

ــ هناك اماكن لا تتطلب نقودا !

ــ الحدائـــق ؟

ــ وماذا في ذلك ؟

ــ هذه الظاهرة برزت عندنا منذ عشرة اعوام !

ــ أية ظاهرة ؟

ــ التسميات المرادفة ــ ابتدأت بالرجل الرجل ، ومطعم المطعـم وانتهت بكبة الكبة !

ضحكا ثانية .

ــ كم اكره التقليد ؟

ــ من لا يحب الاصل ؟

شعر بقدميه تثقـلان .

ــ لو نجلس بعض الشيء !

ــ تعبـت ؟

ــ لا ! اخشى انت !

ــ لا عليك ! اطمئن . منذ اسبوع لم احرك قدمـا واحـدة خـارج البيـت .

ــ في هذا المكان وراء بناية المطعم تماما كان يقوم طوف من الطيـن يفصل حقل الخس عن الشارع العام .

ــ تابع للبستان ؟

ــ لا بعيدا عنه ، يفصل بينهما هذا الشارع وبعض البيوت .

ــ هل كنتم تتسللون اليه ايضا ؟

ــ الى اين نتسلل ؟

ــ الى حقل الخس !!

ــ ابدا ! ماذا انت ؟ مجنونة ولا شك !

ــ لمــاذا ؟

ــ في النهار يقيم فيه اصحابه وفي الليل لم نكـن نجـرؤ علـى الاقتراب منه !!

ــ جبناء حقا !

ــ لا ! كنا صغارا آنذاك : هذا كل ما في الامر !

صمتا ثانية .

كانت تتطلع اليه بامتعاض وتساؤل .

ــ ولكـن !

اردت ان تقول حتى يتحدث عن الشيء الخاص الذي رغب بـأن يسره اليها في هذا اللقاء ؟ ولكنه لم يكن يصغي اليها . عندما رفعت سيارة صغيرة مسرعة عقيرتها يقودها شاب عصري تجلس الى جانبـه فتاة متألقة اضطربا ، قفزا الى الرصيف الضيق .

ــ اين الكلب !!

ــ لماذا تشتمه ؟

ـ لو كان في الشارع ماء للوثنا !
ـ في الشارع ماء ؟ كيف هذا !
ارادت ان تتاكده .
ـ لو ! لو ! اقول لو !
ـ ها ؟ لو ! صحيح .
ـ نعم لو !
ـ وماذا تفعل ؟
ـ من ...؟ انـا ؟
ـ نعم ؟
ـ حتى ؟
ـ لو كان في الشارع ماء ؟
ـ وماذا يعني ؟
ـ لو كان في الشارع ماء ومرت هذه السيارة الطائشة ؟
ـ السيارة الطائشة ! ما بها ؟

ـ لو كان في الشارع ماء ومرت هذه السيارة الطائشة التـي يقودها هذا الشاب الاهوج ولوثت ثيابنا ماذا تفعل به امتدت يده الى شعر راسه ودعكه بلا وعي كانما كان يحاول ايجاد الجواب المناسب .

ـ ماذا افعل ؟ شباب ! لم يغنوا اغانيهم بعد! ثم هل من الضروري ان نقيم علاقة ايا كانت ، مع انسان اهوج فاين العقل اذن ! ايـن التجارب بعد هذا العمر الطويل ؟

ـ حتى اذا كان يقود سيارته بطيش تتصرف معه بعقل ؟

ـ في الواقع لا ادري الان بالضبط كيف اتصرف معـه ، هـذا امر اتركه للظروف وللحظة الراهنة ، العقل آنذاك يتصرف بصـورة سليمة وثابتة .

ـ كل امورك كما يبدو متروكة للظروف ؟

ـ الحقيقة لا اطيق الحديث الى هذا النمط من الناس . اقصد الطائشين .

ـ الا تفعل له شيئا ؟

ـ الامر رهين بتصرفه ! ربما يعتذر !

كانا قد وصلا الى موقف الباص الذي يعود للمدينة . نظـرت الى ساعتها : كانت عقاربها الدقيقة تزحف نحو الثامنة . لقد تأخرت، شعرت باضطراب ، يبدو انه لا يعرف ماذا يريد ان يقول لها فـي نهاية الامر .

ـ آنذاك لم تكن الباصات قد ظهرت بعد في شوارع العاصمة بهذه الكثرة التي هي عليها الان .

ـ آه ، ولكن ، ولكن ، ولكن لم تقل لي بعـد ماذا نويت ان تفعـل ؟

ـ مع سائق السيارة الطائشة ؟ ذلك الشاب الارعن !

ـ اجـل !!

قالتها بحرارة . وكادت الدموع تنهمر من كآبتها وشيء ما يكـاد ينفجر في صدرها .

ـ من الافضل ان تترك الحديث حول هذا الموضوع ما دام لـم يقع بعـد !

ـ حسنا نؤجل كل المواضيع الان .

كان الباص الاحمر الداكن يقترب عائدا الى المدينة . واحس بانه يجب ان يحدثها عن الموضوع الخاص بهما .

ـ ولكن وموضوعنا الخاص ، الا نتحدث حوله الان ؟

لم يكن لديها الوقت الكافي للاجابة ، قفزت الى باب البـاص وتركته وحيدا في الموقف يتطلع الى الاضواء الملونة التي كانت ترتجف تحت ثوب الليل . شعر بنفسه طليقا . وان شيئا ثقيلا ينزاح عـن صدره وكاهله وتنفس بعمق . وعاد ادراجه يجوب طرقـات المنطقة التي تغيرت معالمها في ذهنه وناظريه .

واستطاع بجهد ان يحدد موقع الساحة القديمة وسلسلة بيـوت الطين التي كانوا يقطنونها وحدود البستان الكبير الذي ازيل وانتصبت فوق ارضه الدور الجديدة والعمارات السكنية العالية والشـوارع الفرعيـة الحديثة التي تؤدي الى الشارع العـام ومنه الى حقل الخس الذي اختفى هو ايضا . وعندما وصل الى حدود الحديقة اخترقهـا منتصب القامة وجلس الى المصطبة الخالية بجوار الشخص التي تمـدد فوقها وراح يغط بنوم عميق .احس بالخشب نديا . وكان ينظـر الى الاراجيح المتعانقة والتي عقدها البستاني مع بعض فنهض اليهـا وانزلها ثم جلس الى واحدة ورفع قدميه عن الارض ودفع بجسـده برفق الى الوراء ثم عاد الى الامام وشعر باسترخاء ونشوة وهو يـروح ويجيء للخلف وللامام . كان يرى اترابه الصغار الذين لم يعد يميـز ملامحهم او يتذكر اسماءهم جميعا يصخبون حوله باصوات عالية وهـم يتعلقون بسلاسل الاراجيح الباقية وباقواسها الحديدية مثل قـردة صغيرة في حديقة . وفجأة احس بانه ينام نوما عذبا هادئا عميقا لـم يستيقظ منه الا ويد حارس الحديقة الذي اوقف الارجوحة برفق وهو يتطلع اليه باستغراب . استوى واقفا وهو ينفض بنطلونه ويتمتم باعتـذار وخجـل .

ـ لا تعجب يا سيدي ! لم أزر هذه المنطقة منذ اكثر من عشريـن سنة ! ارجو المعذرة ! آنذاك كنا صغارا وكانت هذه حديقتنا المفضلة!

ـ آه ، لا عليك ، اذن استمر !

ـ لا ! شكرا اليوم هذا يكفي !

تطلع اليه الحارس وجد امامه رجلا ذا هيئة محترمة . سيـدا انيقا ولم يكن يبدو ثملا او متسكعا وقد اندفع وغادر الحديقة وهـو يشعل لنفسه سيجارة ، والتفت للوراء ليقدم سيجارة للحـارس الذي ما زال يتطلع اليه متعجبا ولكنه عدل عن فكرته ، وهو لا يدري مـاذا دهاه هذا المساء . فالسؤال الذي طرحته عليه ما زال حتى الان يعذبه، ولم يجد له جوابا ، حقا ! ماذا يفعل وكيف يتصرف لو تركت الاخـر من اجله ؟ والان كان يريد ان يراها بشوق قاتل .

بغـداد　　　غازي العبادي

التيه في صحارى الجراح

غريبا اضيع بليل المدينة .. والريح تمطرني أنجما
من ظلام
امدّ يدي اتلمس فيها بريقا
كأني به لؤلؤة
وما هي الا نيازك أهوت على جبهتي ..
مطفأة
وأسمع من خلل العصف صوتا يذكرني بنشيج
الشياطين أو قهقهات السعالى
فأعدو وكفي على مقلتيّ من الخوف .. في طرقات
الزحام
زحام الهياكل .. والجن .. والصور المرعبات
وكف تلوّح في المستحيل الى الشمس في دارة الالق
المتواري وراء الزمن
وجسمي يبرعم ألف ذراع يطول الى الافق
عند حدود الوطن
يناشد عبر سبات المدينة ما تتصدق فيه المجاهيل
من موحشات القدر
ويضرع كالذل للغيهب المتلاطم .. فوق سطوح الفجر

***

غريبا أضيع بجرح تمدد.. حتى احتوى مدن الصمت
في أرضها المقفره
فنام عليها دم خثّرته العصور
وأطبق كابوسه يرعب الهاجعين بظل النخيل
وشطآن أنهره المصحره
كأن المياه تمجّ .. جماجم تاريخها وحوافر أفراسها
وصياح الفتوح
وتلقيه فيضا من الجبن والعزة الضائعه
وتغرق كل النيام على الضفة الوادعه
كأن يدي «مريم» هزت الجذع عنفا .. فأمطرها
وطب العقم ..
فاستتر الرحم يبكي الفراغ ..
فمدت اليه يدا علقته على الجذع صوتا..
يخيف العشيره
وراحت تهدهد في المهد طفلا .. سيولده الغيب
عند طلوع القمر
سيحمل عنها هموم الضياع .. وتحلم ان سوف
يفتح كل الرتاجات ..
تحلم .. تحلم
لكنها .. عندما ارتعش الضوء .. لم تلق الا قتيلا
مسجى على وردة ..
وبعينيه ادمع كل البشر
وآلام عشق الاميره

***

غريبا اضيع وحولي تدور العناكب ..
تنسج ما عميت فيه عين الطريق
يحاصرني ألف ظل لوجهي على الارض .. لست
اعرف منها الذي هو ظلي
ومن خلف كل الستائر ادركت .. ان الذي يتمشى
عليه دم ما يزال.. وتغفو عليه الجراح..
ويحفر في وجنتيه الردى هو وجهي
فأرعبني مثلما يرعب الطفل وجه القتيل .. وان كان
هذا القتيل أباه ..
وقد ضمه بحنان الى صدره .. وقبّل عينيه ..
مسّح ادمعه زمن الدفء
غير اني اخاف رؤاه كما كنت طفلا
وسوف اعلّم اطفالي الخوف .. كي يعشقوا
العمر مثلي
وسوف اطهّر آذانهم من حكايا الكرامة والثأر والمدن
المستباحة منذ الوف السنين
عبرت الصحارى الى البحر .. حيث العرائش
تضحك للسفح ..
يغسلها المطر المتساقط من كوة ..
خلف عصر الضمير
وقفت احدق والبحر يهمس .. يهمس .. حتى
تلاطم
وامتدت اليد واقتلعت قلبي المطمئن
والقت به للعدم
فعدت الى وطني دون قلب
وما زلت ابكي غريبا .. تناهى الى اذني من هناك ..
صراخ علا وتخالط .. حتى عرفت العشيرة
داهمها بربري يذبح فرسانها .. ويسوّي
بأعظمهم عرشه الملكي
وأسمع بعد خطى .. من هنا .. حشرجات لافواه
أعرفها لم تذق غير ملح العذاب.. وغير
اخضرار الحقيقة .. احرسها المستبد
وراح يعيش.. على صمتها الناطق الابدي
وجزت بكل جراحي الى ضفة في الخليج .. الى
الشرق من واحة الحب.. انظر للماء ..
حتى تبينت في الافق شيئا .. يضج
هوى في عروقي .. والماء يهمس ..
يهمس حتى تلاطم وامتدت اليد واقتلعت
عرقي المستريح ..
والقت به للعدم
فعدت الى غربتي .. وهي تهزأ بي ..
وبظل من الدم يزحف خلفي
ووليت للشمس وجهي .. وللعصر ظهري
صرخت .. من الالم المتشنج في جسدي المتهاوي
رجفت .. لان الصدى عاد اكبر من صرختي ..
ارتعش الليل منه ..
يقول :
على كتفيك .. بجعبة زادك ..
كل الضماد

محمد حسين آل ياسين

واقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر

بقلم
عبد الكاظم عيسى

ما طرحه حزيران ١٩٦٧ ، من ثقل كبير على واقع المجتمع العربي وكبوة الجماهير العربية في تطلعاتها انذاك ، وتطور العمل الفدائي الى فعل مقاومة ومجابهة مستمرة ، وتغير الاحداث في العراق ، بصورة ما ، وما صحبها من تجدد نوعي في الظروف السياسية والاجتماعية ، هذه التناقضات المختلفة ، برزت بشكل من الاشكال في الحركة الادبية في العراق ، وساهمت في امتداد نسغ جديد ، في جذعها بصورة واضحة ، وهو بالطبع انعكاس لوجه جديد للواقع الممتد من انتكاسة ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ حتى النكسة الحزيرانية . وقد بانت القصة القصيرة اكثر انتاجا ونشرا . صحبها المسرح في الموضوع والمترجم من المسرحيات (المطبوعة والممثلة) ، يليهما الشعر ، فالقصة الطويلة . وليس ثمة شك في ان هذا النسغ الجديد ، حمل بين طياته تطورا فنيا ، وتجديدا في الرؤية الابداعية ، متمشيا مع التطور الاجتماعي وتطور الوعي الفكري خاصة ، وهو علامة صحية في مجمل التطور الثقافي العام .

ومن خلال متابعة ورصد الحركة الادبية المعاصرة هذه ، نجدها تفتقر الى الكشاف الذي يشخص مسارها ، ويكشف ويبلور الرؤيا الصادقة مع معرفة الاصالة من سيول الزيف والافتعال فيها ، ويساهم في معالجة ظواهرها واطرها الابداعية ، من خلال تحليل ابعادها ، وتياراتها الفنية . ولا شك ايضا ان افتقارها لكشاف ... للنقد الموضوعي ، له اثره في تخلخل امتدادها وتطورها الى مراحل جديدة ، ومميزة (١) ..

واذا كانت الموضوعية والمشاركة في الصدق الفني والمعاناة في الخلق الابداعي ، وابراز وظيفة الادب ، اهم سمات النقد العلمي في تشريح العمل الادبي ، فان (معظم) ما تنشره الصحافة الادبية ، مما تسميه نقدا او دراسات نقدية (٢) ، لا يتصف بادنى حصيلة من هذه السمات، ولذا فهو لا يتعدى كونه انطباعات سريعة، مبتسرة، وتعميمات سطحية ، ومبالغات ساذجة ، ضمن دائرة المجاملات الشخصية ، والنفاق الاجتماعي ، واغلب هم كتابها هو كما قال اليوت يوما ، عن النقاد المعاصرين له : ينصرف الى المصالحة ، وتخدير الحواس ، واسكات الاصوات ، والربت على الاكتاف ، والتزاحم ، والتبرير ، ومزج المهدئات الحلوة المذاق ، والتظاهر بانه لا خلاف بينهم وبين الاخرين ، وان كل ما في الامر ، انهم رجال طيبون ، بينما يخالط الشك سمعة الاخرين (٣) .

هذه الاشارة ـ الحقيقة ، توضح مدى احتياج الحركة الادبية المعاصرة الى النقد .. احتياجا كبيرا ، يواكب عملية التطور والابداع فيها ، فاين هو النقد ؟.. وما حصيلة تاريخ الادب العراقي الحديث من النقد ؟.

ان الجواب في الحقيقة هو الشيء المستغرب في مسار الحركة الادبية ، اذا قورنت مثلا بالحركة الادبية في القطر المصري او اللبناني ... اذ ان النقد كان وما يزال شكلا من اشكال الدراسات الاكاديمية ، وهذا يعني تجاوزا لفظيا على مفهوم النقد الادبي ومهمة الناقد والادب، وحتى التجاوز هذا ، لا يسمح في الكثير باطلاق التسمية على ما توفر من الكتابات ـ بلا انكار لقيمتها ـ . وهي بصورة ما ، دراسات نظرية ـ تاريخية ، او احصائيات وتعاريف بالنتاج الادبي ، تتخللها لمسات او انطباعات او ملاحظات نقدية ، وهذا معظم ما نشر من الكتب ، (ولا اريد ان الغي بجرة قلم دراسات جمعت بين مفهوم النقد والدراسة الاكاديمية ، وقد برزت بنفسها ، وهي قليلة لا تعدو اصابع اليد .) التي سجل عليها نقدا ، واعتبرتها الصحافة الادبية في مجال النقد ، ثم ما تناثر هنا وهناك من مقدمات لبعض العطاءات الادبية، او التعقيبات او الهوامش الصغيرة ، والكتابات التي اشرت اليها ، وهذه الاشارة

---

(١) ليس همنا هنا تقييم الحركة الادبية المعاصرة ككل ، ولنا راي فيها ، مثبت في مقال آخر ، وهي كأي حركة ادبية صاعدة تحمل معها السلب والايجاب ، ولكن ما يؤسف ان معظم ما تنشره الصحافة الادبية وبرامج الاذاعة عندنا من نتاجات ادبية ، يكاد يكون صورة مزينة للجانب السلبي ، وبتحصيل حاصل ، ما هو الا صراخ مدبلج ، وهلوسات مراهقة لادعياء تمثيلها ، اما الخلاقون ، الحقيقيون بتمثيلها ، فاما ان تواضعهم الادبي والاخلاقي يمنعهم من التباري مع الادعياء ، او العوامل الاخرى المعروفة هي السبب الثاني .

(٢) للعلم فقط . ان نقادا عرفوا بدراسات جيدة ، كان الامل كبيرا فيهم في تحقيق ما تصبو اليه الحركة الادبية ، الا انهم لاسباب ما ، انزلقوا في سراديب المجاملة ، وكسب العيش ، وانحدرت كتاباتهم الى السطحية والمداجاة . صمت بعض ، وبعض يكتب بين حين وآخر .

(٣) نقلا من مقالة سليمان فياض، (جيل بلا نقاد) مجلة الاداب، ص ٧٩ ع ٥ أيار ١٩٧١

السريعة الى واقع النقد ، تثير الملاحظتين التاليتين :

أ : عدم توفر ناقد متخصص ومتابع ، في مجال النقد الادبي ، يكتب ويدرس النتاج الادبي ، من خلال منهج نقدي ، وفهم واسع بالتراث الادبي ، والنقدي . واعتبر هذه الملاحظة سببا مهما في تقصير النقد عن المواكبة .

ب : لا تعني الاشارة السابقة الى انعدام النقد الموضوعي انعداما كاملا ، بل تعني شحه من جهة ، وتخلفه عن المواكبة المستمرة ، والمتابعة الكاشفة لكل ما في الحركة الادبية من صدق واصالة ، أو افتعال وتهويل من جهة اخرى .

وتخلف النقد ، وشح الدراسات ، وعدم توفر ناقد متخصص ، ارى انها تعود الى عوامل عديدة ، منها تخلف المجتمع حضاريا ، وتخلف النقد انعكاس لهذا التخلف ، اذ انه اضافة الى كونه عملية ابداعية بحد ذاته ، فهو يعتمد على طروحات « الفنون والعلوم الاخرى ، كالعلوم اللغوية ، والمنطق ، وعلم النفس ، وعلوم الانثروبولوجيا ، والاثار ، والميثولوجيا وعلوم الاجتماع والتأريخ واحيانا العلوم الرياضية والطبيعية » (٤) والعلوم البيولوجية « وغيرها من العلوم والدراسات التي ساهمت في زيادة فهم الانسان لميوله الغريزية ولثوراته وحاجاته الاجتماعية المختلفة والتي عمقت بوعي وبراعة عجيبين القدرة على الغوص في اعماقه الانسانية ومنحته المفتاح العلمي لفهم العلاقة بينه وبين واقعه ، ومن ثم القدرة على تطوره الاجتماعي ، عبر حركة القوى الانتاجية » (٥) . وايضا افتقار الحركة الادبية الى تراث نقدي واجيال من النقاد ، يساهمون في خلق صراع فكري ، ومعارك نقدية ، بين الجيل المعاصر ، وسلفه مثلا ، حول مفاهيم وقيم وتيارات واتجاهات الادب ، سواء في الادب العراقي ، او العربي ، وحتى العالمي . ولعل لهذا العامل تأثيره في مبادرة النقاد الشباب ، وفي تأهيلهم للمساهمة في ابراز قدراتهم النقدية ، وامكانياتهم الادبية عبر احترام الصراع بين الاجيال ، اضافة الى التشجيع والامداد بمفاتيح المعرفة الانسانية ، والنقدية ، في كل طرقها ، واصولها ، ومناهجها . واعتقد ان من تأثيراته ايضا ، تهيب النقاد والشباب في الاستعداد لمهمات النقد ، ولعل اعتبارهم لما يقدمونه مغامرات نقدية اشارة لذلك . والعامل الثالث ، عامل العلاقة بين الاديب المبدع والناقد الخلاق ، فالمفروض ان تكون العلاقة بينهما علاقة سوية تقوم على اساس مقابلة احدهما الاخر ، « في معرفة وتعليل موضوعية الخلق الفني ، من جهة الكاتب ، حين يرتفع الى الترابط الموضوعي بين مسائله الخلاقة الناشئة ذاتيا على نحو ضروري ، وبين قوانين الواقع وانعكاسه الادبي (٦) .. » ولكن واقع الحال في العراق عكس ذلك تماما ، فالنقد الجيد والحسن هو النقد المادح ، المعطر (للمنقود) باواني البخور الفارسية ، وقناني العطور الفرنسية . والنقد الموضوعي ، المبين لنواقص وسلبيات العمل الادبي مع الاشادة بالايجابيات القليلة ، هو نقد سيىء ، رديء ، حاقد ... وما شابه ذلك من نعوت . وعلى ضوء ذلك تستمر العلاقات الشخصية ، ومعظمها علاقات عشائرية ، واقطاعيات فكرية وادبية ، (بودي ان اكتب تحليلا اعمق واوسع من هذه الاشارة ، ولكن هل يسع المجال ؟) تتحكم فيها الزمر الادبية المنبثقة من واقع التقسيمات الادبية — كل زمرة ادبية لها اسم اديب منها ، تجلس في مقهى خاصة بها تقريبا ، لا يمكن ان يخل احدهم بنظام الزمرة ، واذا سألت عن احدهم فلا تجده في غير المقر الدائم للزمرة — . هذا الواقع السيىء المتنفذ في الحركة الادبية تكون فيه طبعا — ولا شك في ذلك — عقده الخواجة والبيك ، صاحبة الشان ، ولها الامرة والرئاسة ، وفيه تبرز كل سلبيات التعامل الادبي والانساني ، وتتوضح شوائب الاجواء المتعفنة ، ومواخير النفاق الاجتماعي والخلقي (٧) .

مما ذكرته ، يبين وضع النقد الادبي في العراق ، فلا مدارس ، ولا اتجاهات نقدية في تاريخ الحركة الادبية الحديثة وهنا .. يجب الا نغفل ارهاصات اتجاه نقدي ظهر بعيد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ الخالدة ، على صفحات مجلتي « الثقافة الجديدة » و « المثقف » على شكل لقطات تطبيقية على نماذج ادبية عراقية ، وترجمات وتعريفات بالروائع الانسانية في الادب العالمي ، واحاديث عن مهمة الاديب ووظيفة الادب ، وابداء ملاحظات سريعة عن الاتجاه الاشتراكي في الادب ، اما عناصر العمل الفني وتكوينها ووحدتها الدينامية ، فلا يتطرق لها الا لماما ، وهذه المسألة داء كتاب هذه الاتجاه في تلك الفترة في معظم الاقطار العربية (٨) ، وظهور الارهاصات كان نتيجة لما صحب الثورة من نشر الفكر الاشتراكي ، ومساهمة التنظيمات المهنية في خلق الوعي الاشتراكي بين الجماهير الكادحة . ولم تستمر هذه الارهاصات وتتبلور ، فقد خنقتها اجواء انتكاسة الثورة ، وهذا امر طبيعي ، لكونه انعكاسا لما حل في الوضع الاجتماعي من تدهور وغزو فكري رجعي ، ثم حال الكتاب انفسهم ، بما لحقهم من تشرد ، وسجون واضطهاد ... والخ ، ولكن .. بعد منعطف حزيران ، والتناقضات المشار اليها في المقدمة من البحث ، ومع نمو الوعي التقدمي ، والمشاركة الايجابية في ترجمة ونشر اسس الفكر الاشتراكي العلمي ، والانساني ، وتطور الخلفية الفكرية لقطاعات واسعة من ابناء الشعب ، عادت الارهاصات الاولى تحمل وتمثل اتجاها جديدا في رؤية الواقع ، يستند الى الماركسية اساسا في رؤياه ، ولا شك ان الماركسية كما يقول اراجون « كانت اول محاولة ، بل المحاولة الوحيدة ، التي تلزم من يعتقد بها الا ينسى ابدا انه لا يوجه كلامه الا لمن يحيطون به فقط ، وهو ملم بظروف حياتهم التي يشاركهم فيها ، بل ويخاطب كل الناس ، كما هم على اختلافهم عنه ، وفي ذهنه ابعاد مستقبلهم .. (٩) » ، واول ما صدر عن هذا الاتجاه النقد النظري ، مطالبا الاديب بوعي وادراك مسؤلياته ، ومهمة عطاءاته ضمن المرحلة التاريخية والظروف الاجتماعية التي يعيشها ، ومدى تمثلها لطموحات مجتمعه ، وعصره ، واتخاذ موقف فعلي منهما ، والتخلص من ادران العبث والصوفية والانهزامية، انطلاقا من خضوعه — كما يقول الناقد محمد الجزائري — « لمحصلات القوى المجتمعية والسياسية والتاريخية، ليؤكد وجوده في اثبات هويته كانسان يواجه الازمة ويجتازها ، لا في متاهات ميتافيزيقية او هروبية، ولا في انسلاخ عن جلد الاحداث ولا في التسطح على اديم الاشياء .. بل في الغور داخل الاشياء وفهم قوتها واستيعاب كل ابعاد مأساة انساننا في كل الوطن العربي .. (١٠) » وعلى اساس ان العمل الفني والابداع الخلاق « ليس انطواء على النفس بل انه على عكس عملية حفر السراديب ، سراديب الحجر اللانهائية والباطلة ، انه نظرة موضوعية للعالم ومشاركة وتلاق مع الاخرين .. (١١) » . وكما اكد

---

(٤) د. علي سعد — النقد والعملية الابداعية — الاداب ع١ ك٢ ١٩٦١

(٥) صبري حافظ — ازمة الجنس بين المنهج والنقد — مجلة العلوم ص ٢٣ ع١١ ت٢ ١٩٦٣

(٦) جورج لوكاتش — دراسات في الواقعية — ترجمة د. نايف بلوز ص ٢٤٦ دمشق ١٩٧٠.

(٧) هذه (الامراض) برزت بشكل واضح وسيىء في ما يسمى (بجايخانة الادباء) !.

(٨) راجع مقالة غالي شكري — الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث — الاداب ع١ ك٢ ١٩٦١ وكتابيه « كلمات من الجزيرة المهجورة » و « مذكرات ثقافة تحتضر » حيث المقالة فيهما .

(٩) اراجون ، من مقدمة كتاب « واقعية بلا ضفاف » — ترجمة حليم طوسون — دار الكاتب العربي — القاهرة .

(١٠) محمد الجزائري — ادب المعركة ام ادب الثورة — الاداب ص ١٣ ع١ ك٢ ٩٦٩

(١١) روجيه جارودي — واقعية بلا ضفاف — ص ٢٠٠

الناقد فاضل تامر « ان المطالبة هنا بالتزام الكاتب لمواقف التطور الثوري ، لا يعني مطالبته بالافتعال والتزييف لتقديم ادب لا يستطيع ان يصل هو بوعيه وعواطفه الى ذراه ، اننا ندرك جيدا ان الكاتب لا يستطيع ان يعبر الا عن تجربة يعيشها وعن وعي يمتلكه ، وافق يملأ حياته ، ولهذا فلكي يستطيع الكاتب ان يقدم ادبا ثوريا مستقبليا عليه قبل كل شيء ان يقف كانسان في صف الجماهير وفي صف الثورة يغني امالها وتطلعها .. (١٢) » .

وتابعت بعد ذلك محاولات النقاد المؤمنين بهذا الاتجاه ، بطرح نظرتهم المنهجية في نقد تطبيقي للاعمال الادبية العراقية ، من قصة قصيرة ، وشعر ، ومسرح ، وقصة طويلة ، وكما ذكرت سابقا ، فان هذا الاتجاه ، لم يواكب ويتابع الحركة الادبية المعاصرة بنشاط وجدية، وما قدمه لحد الان ، يبقى مقصرا حقها ، لكنه يظل حاملا سمات الاتجاه ومؤمنا بان مهمة الادب والفن ليس فقط « تغيير الاطارات التقليدية للحياة ولفت الانظار من خلال التشققات والشروخ ، الى حقيقة اسمى او الدعوة اليها او بث الامل في قيامها » كما يقول جارودي (١٣) ، بل « يعبر عن الصلة الايديولوجية للفنان بمصالح اكثر طبقات المجتمع طليعية ، ويعبر كذلك عن الاقتناع الداخلي العميق بصحة فكرة الاشتراكية ، كما انه يعبر عن الفعالية الابداعية النشيطة الموجهة لدعم وانتصار هذه الفكرة » كما يرى لينين (١٤) . ولا بد لهذا الاتجاه ان يعمل بكل جهوده ، لبلورة وصياغة المرحلة الجديدة للادب العراقي المعاصر ، من واقع حياتنا الادبية ، ولا بد من اجل خدمة الجماهير وتقدم الادب والحركة النقدية من الانطلاق من شروط توفر الحرية ، وديمقراطية الرأي ، والقيادة ، ومساهمة كل الادباء التقدميين ، في ترصين العلاقات الادبية على اساس علمي منطلق من افكار العصر ، متخطين سلبيات الواقع المريض وانحدارات المراحل السابقة ، ونصائح المتربعين في ابراج الذات المنغلقة .

في التطبيق

كل الاتجاهات الادبية تعتمد على فلسفة تدعمها ، وهذا الاتجاه الجديد في النقد العراقي المعاصر ، يستند ايضا الى فلسفة - كما ذكرت سابقا - تمده بمنهجها ونظرتها العلمية الى الطبيعة والمجتمع والتاريخ ، وقد اصطلح على تسميته ، بالواقعية الاشتراكية ، تمييزا من الاتجاهات والمذاهب الاخرى . « والواقعية الاشتراكية هي طريقة فنية ابداعية للتعبير عن الواقع عبر افكار الاشتراكية ، انها مفهوم الانسان الجديد ، والبطل الايجابي للعصر » (١٥) منطلقة من ان « حياة الفن وبقاءه كانت وستكون في اكتشاف الحقيقة الموضوعية » كما قال الناقد السوفيتي « كوجينوف » (١٦) وعلى اساس ان « رؤية العالم بالمنظار الاشتراكي .. تمد الكاتب بنظرة تبلغ من الجلاء ما يتيح لها ان تعكس على نحو اتم واعمق من اية نظرة اخرى ، تعكس الوجود والشعور الاجتماعيين وتمثلهما ، تعكس وتمثل الناس والعلاقات الانسانية ، المشكلات التي تطرح على الحياة البشرية والحلول التي تستلزمها » كما يقول لوكاتش (١٧) . تمثل هذا الاتجاه ، وتسعى الى تطبيق اسسه كتابات النقاد فاضل تامر ، وياسين النصير ، ومحمد الجزائري ، وشجاع العاني ، وطراد الكبيسي ، وآخرون يتجهون اليه . وبديهي القول ان اختلاف الاراء في تحديد او الاتفاق على تعريف شامل واحد للاتجاه ، هي نفسها واضحة في كتابات نقادنا ، لكن تضمهم النظرة الشمولية والطموح الى الموضوعية ، وبودي ان ادرس كل ما قدمه النقاد تطبيقا للاتجاه ، ولكن ، كما اعتقد ، ان دراسة نموذج واحد تكفي لمعرفة معالم اساسية فيه ، ولعل ما قدمه الناقد محمد الجزائري في كتابه « حين تقاوم الكلمة » هو المدخل في دراسة الاتجاه ، وقبل ان ادرس الكتاب ، ارى من المهم ان نستخلص اسس هذا الاتجاه ، من خلال رصدنا لما قدم ، وهذا ما يمكن تلخيصه في النقاط التالية :

١ - تحليل الواقع الادبي من خلال الواقع الاجتماعي والسياسي، ومدى مشاركة الاديب في وعي وتغيير الواقع ، على اساس ان المضمون في الفن ، كما حدده الناقد السوفيتي أ. ايفوروف هو : « الواقع الذي يعكسه الفنان في ضوء نظرة الى الكون شاملة ، وفي ضوء مثل اجتماعية عليا » (١٨)

٢ - محاربة الفكر الرجعي بكل اوجهه ، وفضح الاساليب التي يتغلغل فيها بين ثنايا العطاء الادبي .

٣ - مطالبة الاديب بالالتزام الثوري ، وتخطي عقبات التخلف الفكري ، والتهرب والضياع المستورد ، والوقوف امام مهماته الجديدة موقفا فاعلا ، في صف الجماهير الكادحة ، وفي صف الثورة المستمرة « وفقا لما قاله لينين : فان الادب يصبح حرا حين تحدد تطوره فكرة الاشتراكية ، لا المنفعة ، ولا الوصولية ، وحين يتوجه الادب الى ملايين الكادحين » (١٩)

٤ - التأكيد على اثر العمل الابداعي ، وما يحققه هذا الاثر في نفوسنا ، بفضل الصور والكلمات والايقاع ... الخ ، وما يحدثه من ارتباط وعواطف واحوال عقلية « وان يثير في خاطرنا حوادث وافكارا من شانها ان تعبئنا مع شيء او ضده » كما يقول لوكاتش في كتابه اسهام في تاريخ علم الجمال (٢٠) .

٥ - التأكيد ايضا على الوحدة الدينامية للعناصر المكونة للعمل الادبي ، فالمضمون الجيد ، اذا لم يطرح باسلوب وشكل جيدين ، يصبح عملا كروكيا ، لا يؤدي الدور الذي يلتزم القيام به ، ولهذا يؤكد الاتجاه ، على هذا الاساس غير منفصل عن الاسس الاخرى التي سبقته .

وهذه الاسس هي كل مترابط ، تمثل اتجاه الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر ، وهي العمود الفقري لمؤلف الجزائري « حين تقاوم الكلمة » . والكتاب مقسم الى اربعة اقسام ، متصلة في مادتها كالسلسلة الواحدة ، لكنها تنقسم حسب النظرة الى جزئياتها ، فالقسم الاول في علاقة الادب بالمعركة ، والثاني في انسانية الادب ، والثالث في الادب العراقي ، والختام في ادبنا والمسالة الفلسطينية . ومهما يكن - كما قلت سلفا - ان الخيط الرابط لفصول الاقسام هو الرؤية الشمولية ، والطموح الى الموضوعية ، وتطبيق الاتجاه ، في النقد والتحليل ، لاهم مسائل الادب ، والانسان ، وارتباطها بالعصر ، والمستقبل .

- الواقع ... والكلمة -

فبعد منعطف حزيران لزم على العاملين في مصنع الكلمة الخيرة ان يضعوا بلسما لجراح حزيران ، تبدأ من تحديد منطلقات الادب ، ومسؤليته ، ومهماته الجديدة ، وما هو موقف الاديب ؟ وما هو ادب

(١٢) فاضل تامر - نحو تعزيز مواقع الفكر الثوري - الثقافة الجديدة ص ٢٠١ - ع٤ تموز ٩٦٩

(١٣) واقعية بلا ضفاف ص ١٩٩

(١٤) الآداب ص ٩٢ ع٧ تموز ١٩٧٠ ترجمة جليل كمال الدين .

(١٥) د. سعاد محمد خضر - الواقعية الاشتراكية كما يراها الواقعيون الاشتراكيون - ص ٩٠ - بغداد ١٩٦٨

(١٦) المصدر السابق - ص ١٠٣

(١٧) هنري ارفون - جورج لوكاتش - ترجمة الدكتور عادل العوا - ص ٩٦ - دمشق ١٩٧٠

(١٨) عدد من الفلاسفة السوفييت - الجمال في تفسيره الماركسي - ترجمة يوسف الحلاق - ص ٢٠٣ - دمشق ١٩٦٨

(١٩) مجلة الآداب (ص ٩٣ - ع٧ تموز ١٩٧٠ .

(٢٠) هنري ارفون - كتابه السابق - ص ٣٤

الثورة ؟. رغم انها مسائل بديهية لا تحتاج الى معرفة بالنسبة الى الكتاب والادباء التقدميين خاصة ، مثلما حدد شعراء الارض المحتلة ، حزيران ولادة لهم ، وكبوة ، وقد يكبو الهمام ، وعدوه تفجيرا للازمة العامة ، لكن ما ترشح من عطور البرجوازية ، وما نضح من جرار الليبرالية ، واهرامات الرجعية العربية ، من تخريجات وتشويهات مقصودة لاسباب النكسة ، وابعادها ، ومهمات الادب ، والانسان ، وتزويق حلول ونتائج لما بعد حزيران ، كان لا بد ان يقف الكتاب التقدميون موقفا حازما ، ويبدأوا في تشخيص اسباب النكسة وكشف المهام الجديدة ، والقاء المسؤلية على مسببي الاوضاع المتخلفة ، بعقلية علمية ، مسترشدين بالنظرة العلمية ، لان الواقع العربي بعد حزيران يتطلب ـ كما يقول لينين ـ « حلولا لمشكلات هي اكثر تنوعا وتعقيدا وعمقا وبما لا يقاس من تلك التي وجب حلها في الماضي » (٢١) ، ولا بد من استمرار الجماهير ـ بعد كبوتها ـ في تطلعاتها ، في التحول الاقتصادي وبناء المجتمع الاشتراكي ، الديمقراطي . وهنا تبدأ مهمة الادب الحقيقية ، مهمة خلق الثورة ، اذ « لا يمكن لادب المعركة ان يكون ثوريا ، دون ان يدين بايديولوجية ثورية ، لكي يخط له وضوحا فكريا ويعمل على ايجاد الصيغة الانسانية البديلة للواقع المتخلف والمحتل والعسفي الذي نعيش » (٢٢) ، ولان المعركة ، هي جزء من الثورة ، والثورة استمرارية لا تتوقف في مثل واقعنا هذا ، فما هي مسؤلية الادب ومهماته الجديدة بعد حزيران ؟.

في حدود ذلك ، يقدم الجزائري ، منطلقا من الاتجاه ، المفاهيم والمسائل المتعلقة بمسؤلية الادب ومهماته . ومسؤلية الادب تبدأ من التشخيص العلمي ، الدياليكتيكي للواقع ، والبناء .. بناء قوى الجماهير الكادحة ، ومتاريس فكر ثوري مقاوم ، ومنها تنطلق مهماته ، ف « كيف نبني ثقافة اشتراكية ونرتقي بالحياة والمجتمع دون ان نعي بعمق طبيعة انساننا المعاصر وطبيعة الجماهير الشعبية التي تشكل الاساس في الحفاظ على الثورة ومنجزاتها (٢٣) » ولكن « الخامس من حزيران فتح عيوننا على طبيعة تركيب وبنية مجتمعنا وفكرناوسيكولوجية الحرب والسلام عندنا ، وفتح عيوننا على المتطلبات الحقيقية التي يفرضها التحول الاقتصادي للمجتمع من اجل بناء النظام التقدمي السائر على طريق الاشتراكية (٢٤) » . وهذا الانعطاف بعد حزيران تولد من طبيعة الظروف التي تعيشها الجماهير ، وتوضح جليا فيما نشر من دراسات علمية لطبيعة البنى الاجتماعية وتركيب القوى المجتمعية ، وما اثاره من مناقشات جدية ، اسهمت في تحريك المجالات الثقافية في معظم الاقطار العربية . وهذا هو موقف المثقف الثوري . لكن المشكلة تبقى وما تزال ، مشكلة الاقتران الدينامي بين التنظير والتطبيق ، فمن لا يفهم مهمات المعركة ، ومتطلبات المرحلة التاريخية ، واسس التحول الاجتماعي ؟ وتظل الازمة الاساسية ، ازمة الاسلوب والسلوك العربي ، وازمة التنظيمات الفكرية و (الحكومية) السائدة في المجتمع العربي ، هذه الازمة هي الداء الواجب الاهتمام به ، وطروح الواقع العربي اليوم ، من انتكاسات متتالية للقوى الثورية في الوطن العربي ، واستشراء القوى الامبريالية ، اكبر دليل على استفحال الازمة ومن هنا يجب ان نفهم جيدا ، كما يقول ماركس « ان سلاح النقد لا يمكن بحال ان يحل محل النقد المسلح ، فالقوة المادية لا تقاوم الا بالقوة المادية ، ولكن النظرية تصبح بدورها قوة مادية وقتما تعتنقها الجماهير .. » (٢٥) . وعلى هذا الاساس تشكل مهام الادب الجديد ، ادب ما بعد حزيران ، لتجاوز حدود الازمة ، والتوجه الفعال للملايين الكادحين ، وترصين المتاريس الفكرية المواجهة ، وتغيير التشكيلات البرجوازية ، والسموم الليبرالية ، المنبثة في شروح الواقع العربي والادبي . اذ ان « عملية البناء والتغيير الثوريين يجب الا تقتصر على تغيير ملكية وسائل الانتاج بل تتضمن تغييرا في اساليب وتركيب الحكم بما يتناسب مع طبيعة ما تتطلبه ضرورة عملية التغيير من كيان لحفظ المكاسب الثورية وتطويرها الى جانب الثورة الفكرية في المفاهيم ، والثورة الزراعية في الريف ، والثورة الصناعية في المدينة (٢٦) » .

وما يؤاخذ عليه الناقد في هذا القسم ، الاسهاب في تحليلاته ، مما لا يشجع القارىء على التركيز والتفكير ، فالمسائل الرئيسية كررها في معظم فصوله ، وهذا مما لا ينفع التشخيص العلمي والدراسة المنهجية ، رغم التأكيد عليها كمنطلقات اساسية للانسان ، والواقع .. ثم ان المنهج العلمي في البحث والدراسة يتطلب الاشارة وتثبيت المصادر المستقاة منها المقولات التي لا يجد الكاتب امامها بديلا لما في ذهنه من افكار ، للامانة العلمية والتاريخية ، وهذا مما لم يشر اليه الجزائري في كثير منها ، ولا يمنع الملاحظة اشارته الى القليل منها ، والملاحظ ايضا في هذا القسم التأكيد في تشخيصه الصحيح للواقع العربي الذي نعيش ، على الجانب السياسي منه ، والتعقيب على الجانب الادبي ، ورغم الترابط الديناميكي بينهما ، فان الموضوع الرئيسي هو الادب ، فلزم ان ينطلق من الواقع الادبي ، ومدى عكسه وتجاوزه للواقع الاجتماعي والسياسي . وما ذكرته لا يقلل من اهمية القسم ضمن الكتاب ، فالجرأة في التحليل ووضع الاصابع في مواضع الداء ، هي الاساس المهم ، وما يتبقى من ملاحظات تشير الى اضافات لاستكمال الموضوع ومهماته .

الالتزام ... والعصر

والادب ينطلق من « واقع الحياة ليصور اعماقها بمضامين صادقة تخدم قضية الانسان ، وتعبر عن نوازعه الخيرة ، والتطور الايجابي فيه (٢٧) » . هذه الرؤية العلمية منطلقة من ان الفن كشف للانسان « عن كل ما هو انساني لديه ، ودلل قبل كل شيء على قوة الاساس الابداعي اللانهائي لديه » ، وسواء كان ذلك في عصر سيادة الوثنية ام في بداية عصور التاريخ البربرية ام في العصور الوسطى، ومفاهيمها الخاصة ، فقد عرف الانسان مع ذلك نفسه واصبح خالقا وسيطر بشكل رائع على العالم الخارج عن حدود سيطرته (٢٨) » . وعندما يقوم الانسان كما يقول ماركس « باعادة خلق نفسه فانه لا يخلفها في اتجاه واحد معين ، وانما يخلق نفسه في شكلها الكامل (٢٩)» وعبر هذا الاساس ينظر الاتجاه النقدي الى الادب ، قديمه وحديثه ، فلا يرفض القديم لقدمه ، ولا الجديد لجدته ، وكذا قبوله ، بل يقبل الادب اذا كان مع الانسان وفي خدمة قضيته ، ويرفض ادب الخداع والخديعة ، ادب الابراج والصالونات ... اذ ان الواقعية الاشتراكية تؤمن بالادب الحي ، المتطور ، المبدع ، ادب الانسان الجديد المتطلع الى مستقبله المشرق، عبر التحامه بقوانين الواقع ، وضرورته التاريخية وتقدمه ، ومنه تنبثق انسانية الادب . وهذا اساس مهم في الواقعية الاشتراكية كمنهج انساني في الادب .. وهو ما يركز عليه الناقد ـ في الفصلين الاولين من القسم الثاني ـ رادا على الادعياء النافين له .

ان الادب هو نتاج عمل الانسان ، فهو لا بد ان يكون معبرا عن هذا الانسان ، وهو يخلق نفسه من جديد ، من خلال حياته ، بكل ما فيها من افراح واتراح ، من نكسات وانكسارات ، وتطلعات الى اجتيازها .

---

(٢١) حين تقاوم الكلمة (ص ١٤ ـ نقلا عن المؤلفات ج ٢٩ ص ٦٦
(٢٢) ن. م ص ٢٠
(٢٣) ن. م. ـ ص ٤٢
(٢٤) ن. م ـ ص ٤٣
(٢٥) نقلا من الادب والفن في ضوء الواقعية ـ جون فريفيل ـ ترجمة محمد مفيد الشوباشي ـ ص ٥٥ ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة.

(٢٦) حين تقاوم الكلمة ـ ص ٦٠
(٢٧) ن. م ـ ص ٧٠
(٢٨) د. سعاد محمد خضر ـ كتابها السابق ـ ص ٢٣
(٢٩) ن. م ـ ص ٢٣ ـ نقلا من ماركس ـ انجلز ـ حول الفن ـ ج١ ص ١٨٠

ومدى صدق الاديب في عطائه ، وصدقه في المعاناة الحقيقية في ابداعه ، يدفع فنه الى الحياة ، والتأثير .. ومن هنا تعمل الواقعية الاشتراكية الى دراسة الشخصية الانسانية ، والتعبير عن القضية الانسانية عبر التصوير الصادق لحياة الجماهير ومستقبلها التاريخي. ولذا يؤكد الناقد على ان الادب يتميز بانسانيته ، « ويعبر عن مظاهر الحياة ، لا بشكل يشوه الواقع الموضوعي بل بشكل يخدم هذا الواقع ويطوره ، عبر عملية نفي كل ما هو لا انساني ولا اخلاقي ولا منجز ، فالانسان الجديد الذي نسعى اليه ، من خلال الادب ، هو النموذج الاكثر استيعابا لحركة الاشياء وتفاعلها .. والاكثر انتظاما في حركة الوجود والتاريخ (٣٠) » ، وعلى ان يكون مسار الكلمة في خدمة الانسان ، وقضيته ، وقوانين واقعه ، ولكونها صوت الاديب الانسان ، وشرفها في صدقها وتأثيرها ، فمهمتها كما يركز الجزائري « ليس فقط لخلق الاندهاش لدى القارىء ، بل خلق امكانية العمل لتغيير الاشياء (٣١) » ، وان تكون مشدودة في مسارها الى الوعي الانساني ، والى العصر .. « ومن هذا المنطلق لا يمكن للاديب الانسان الا ان تكون كلمته ، هي تاريخ نضالي مشرف ، اذ ان مسارها يرتبط لحد كبير بمسار تاريخي طويل ، وملتصق بالجماهير (٣٢) » ، وهذا الاحساس بقيمة الكلمة ووظيفتها ، هو ما تركز عليه الواقعية الاشتراكية في الادب ، ويؤكده الاتجاه النقدي في الادب العراقي المعاصر ، ولدورها المهم في عملية التغيير ، والتحامها بمسيرة الجماهير ، وتطلعاتها ، والتعبير عنها ، يتحدد مسارها ويتشكل مفهوم الالتزام ، الالتزام في الادب ، فما هو مفهوم الالتزام في الادب ؟.

لقد تباينت تعريفات الكتاب له انطلاقا من مواقعهم الطبقية ، وتمثيلهم لافكارها ، اذ ان « ثمة ترابطا فلسفيا بين الادب والمجتمع ، الادب والحياة ، يقوم على اساس « الايمان بالانسان » كمحصلة لهذا الترابط ، وانطلاقا من واقع اقتصادي معين ، ووفق قوانين مجتمعية خاصة ، لا يمكن فصل هذا الترابط عن ذهنية الاديب التقدمي ، فهو بالضرورة مع المجتمع ، والاحداث العالمية الكبرى ، فيتأثر بها ويؤثر فيها .. (٣٣) » ، فمفهوم سارتر ، او مورافيا ، او جارودي للالتزام يتباين حسب وضع كل منهم الاجتماعي ، وانتمائه الطبقي ، وموقفه الفكري ، رغم اتفاقهم في المشاركة في القضايا الانسانية والسلم العالمي ، ومن خلالها نفهم الالتزام ، فالالتزام في الادب ـ حسب نظرة الواقعية الاشتراكية ـ ليس فقط « الايمان بالانسان » كما يقول الجزائري ، بل الايمان ايضا بتطوره ، وتطور واقعه الموضوعي الى مستقبل زاهر ، والايمان ايضا بفكر الانسان الهادف الى رفاهه وخيره .. عبر الكلمة الخيرة ، المعطاء ، المعبرة والمؤثرة ايضا .. ولذا يتباين فهم كل منهم ، فليس الالتزام الزاما ، ولا خضوعا ، ولا هدما لقيم الانسان ، وقضيته العادلة . ومن هذا فلا يمكن ربط سارتر كقاص مع شولوخوف كقاص ايضا على خط واحد في هذا المفهوم ، واساسا ، فان للالتزام في الادب ، ابعاده وحدوده ، ولذا لا يمكن اطلاقه بدون ذلك ، وهو ما فعله الناقد في هذا الفصل ، فقد تشابكت عليه خطوط الموضوع ، وتسطحت كلماته دون ان تتعمق في التحليل ، فهو يقرن سارتر كوجودي ، وبرناردشو كفابي وكوكتو كانساني ، وشولوخوف كشيوعي ، لالتقائهم ـ كما يقول ـ في الدفاع عن الانسانية التقدمية وقضية السلم (٣٤).. ولكن هل التقوا في ما قدموه من ادب ـ والبحث عن الادب الملتزم ـ بما قدموا من مواقف اجتماعية ؟. ثم يسهب ـ ايضا ـ في تعريف جورج حنا ككاتب تقدمي غير حزبي ، وسارتر وانضمامه الى اليسار الفرنسي الجديد ، واسس الوجودية ، والتقليعات الجديدة في اوربا ، دون ان يحدد ما هو ارتباطها بمفهوم الالتزام في الادب .. يلقي هذه الفقرة وسط الموضوع بصورة غامضة: « ان الالتزام في الادب يختلف من حيث الاساس ـ في المدارس الادبية ـ عن السياسة ، فان المدرسة البرناسية او مدرسة الفن للفن، بقيت في حدود الشعر الغنائي ، والوصفي على الاخص ـ اما مدرسة « النقد الجديد » الامريكية « مدرسة الاسلوبيين » فهي تلتزم في تطبيقها لقواعد الاسلوب الفنية .. الخ و « الشكليون جعلوا كل القيم الفنية منحصرة في « استخدام نوع معين من اللغة » (٣٥) ولا ندري بعد ماذا يريد وما هو هدفه فيها ، ثم يعقبها « وكيفما كانت طبيعة الالتزام فان الاثر الادبي متحيز بطبيعته ، لان العمل الادبي الملتزم ليس هو « غاية مطلقة » بل هو غاية انسانية ، مرتبطة مع حرية الانسان المشددة بالمعنى الانساني الجماعي للحرية » (٣٦) ، فما علاقة هذه الجملة ، بسابقتها ، وكيف يكون العمل الادبي ملتزما ، ومنحازا ، اذا صدر عن مدرسة الفن للفن او مدرسة « الاسلوبيين الامريكية » ؟ . ان التزام هذه المدارس بشكلية خاصة بها ، لا يعني الالتزام في الادب ، اذ ان الالتزام ـ لا يعني هذا الالتزام الشكلي ، وهذه المدارس التي عددها الناقد لا تختلف عن السياسة ابدا ، لانها افراز عن تأثيرات السياسة الامبريالية ، وهي منعكسة ومرتبطة بها ومعادية لادب الانسان ، وملايين الكادحين . ويتبين ـ هنا ـ التباس المعنى اللغوي لكلمة الالتزام عند الناقد ، ثم تعويمه لتحديداته ، وقد يكون انفتاحه العام ـ بلا تقييد ـ على الفكر العالمي ، واعتماده على مقولات مترجمة غير واضحة سببا في هذا الارتباك في الفصل ، وهو بحاجة الى اعادة نظر ووضوح اكثر ، كما في الفصل التالي (الادب وصوت العصر) . فيشخص فكر الاديب وهو « انعكاس من واقع موضوعي ، ونتيجة وعي اجتماعي معين ويكون من الطبيعي ايضا ، ان هذا الانعكاس لم يلد عفوا او آليا ، بل انه تشابك ديناميكي يتلاطم مع ملامح الوجود ، والانسان والعصر ، خلل الحضارة (٣٧) » ويؤكد على ان سمة العصر هي الاشتراكية العلمية ، « فلا بد ان يتبنى كل الادباء التقدميين الفكر الاشتراكي .. وان يدرس كل الادباء ، الاشتراكية العلمية ، والفلسفة الماركسية ، مع ركائزها اذ ان كل اثر ادبي ، يحمل عناصره الايديولوجية .. (٣٨) » والاثر الفني ـ كما يقول لوفيفر ـ « يضع نفسه امام المعرفة بوصفه حدثا واقعيا ينبغي معرفته ، والنشاطية الفنية للاثر الادبي هي امتزاج تمرسي لعملية مباشرة ، وهي متحدة بموضوعات الحياة وطبيعة الكائن .. (٣٩) » وخلل هذا الفهم يبدع الاديب الواقعي الاشتراكي ، ليكون شاهد عصره وخالق واقعه الجديد .. وابداعه يكون متناميا مع تطور حياته وواقعه ، فالادب ليس شكلا مطلقا ، « بل هو شكل تحدده سمات الوجود الاجتماعي المعين (٤٠) » وهو بصورته هذه يسهم في تفجير الازمة العامة ، في المجتمع ، والتغيير للاطر والقوانين المكبلة لحرية الانسان . وموقف الاديب تمليه ضرورة اختياره لصفة التقدمية ، وهو بها يكون متضامنا تضامنا ايديولوجيا ، مع قضية الاشتراكية ، لانها البديل الافضل لكل النظم السائدة ، ولانها الطريق الصحيح للحياة الحرة الكريمة للانسان . (ثم يناقش الناقد ويلقي اضواء على مسائل مهمة في الواقعية

(٣٠) حين تقاوم الكلمة ـ ص ٨٢

(٣١) ن. م ص ٨٥

(٣٢) ن. م ـ ص ٩١

(٣٣) ن. م ص ٩٤

(٣٤) ن. م ص ١٠٣

(٣٥) ن. م ص ١٠١

(٣٦) ن. م ـ ن. ص

(٣٧) ن. م ص ١١٠

(٣٨) ن. م ص ١١١

(٣٩) نقلا من ن. م ص

(٤٠) ن. م ص ١١٣

الاشتراكية والاتجاه النقدي ، مبتدا ، بالماركسية والادب الواقعي ، ادب اشتراكي ام واقعية اشتراكية ، عن البطل في الادب ، حول الادب البرجوازي وحرية الفنان .. معتمدا على اراء ارنست فيشر ، واراجون في مقدمته لـ « واقعية بلا ضفاف » .) . وقد لاقت الواقعية هجوما من كثيرين .. اكثرهم لا يهاجمونها لاسمها فقط ، ويدعون الخروج عن (اطرها) . بل للفكر الذي تحمله سمة لها . وقد دارت نقاشات ومحاورات عديدة ، وما تزال لتوضيح مدلولها ، وتعريف اسسها ، ولكن المجمع عليه ، ما دام الاساس هو الواقع الموضوعي ، فان تقديمه من خلال تطوره الثوري ، وعكسه من خلال رؤية علمية للمستقبل ، هو الذي يحدد مدلول الواقعية في الادب ، وهي بهذا رفض للرومانسية الساخطة ، كما يقول الناقد ، ورفض لكل اساليب المودرنزم الانتقادية . وليست التسمية التي يريدها فيشر ذات اهمية في انهاء الصراع الفكري والجدل حولها . والادب الواقعي المستنير بالاشتراكية ، الملتحم بحركة الجماهير والتاريخ هو ادب الواقعية الاشتراكية ، وهو الذي ـ كما يؤكد بيلنسكي يعكس الحركات التحررية الجديدة « وهنا يكون تاثير الادب اعظم واعظم ، فالادب لا يعكس مثل هذه الانعطافات في المجتمع وحسب بل يعجل من نموها ايضا ، انه يكون في الطريق دليلا بدلا من ان يسير في الذيل (٤١) » ويتمثل هذا، في « البطل » الذي تصوره الواقعية الاشتراكية ، وتسعى الى تقديمه وهو المثل الاعلى الاجتماعي من وجهة النظر الماركسية ، كما يقول الناقد ـ « فالانسان الجديد الذي نسعى من اجل ان يكون هو انسان القرن الحادي والعشرين ، انسان المجتمع الاشتراكي الجديد ، والجماهير التي تشكل الحيز الاساسي في المضامين الادبية والفنية الاشتراكية ، تعتمد الانسان الجديد ، بطلا ، وهو انسان اجتماعي موجود ينمو ويتطور من خلال تطور المشاريع الاشتراكية والمجتمع الاشتراكي .. (٤٢) » والبطل كنموذج يتاتى عبر مسائل تلقائية « وعبر فعالية الحياة ، وغنى التعاطف بين الكائن البشري المدرك وبين الجماهير صانعة التاريخ (٤٣) » ، اما عن البطل الجديد في الادب العربي ، فيحدده الناقد بالفدائي الثوري ، والفدائي الثوري « ليس المناضل الذي يحمل السلاح ـ وحده ـ على الارض المغتصبة، بل انه المناضل الذي يغذي حركة التحرر الانساني ، وبناء المجتمع الجديد ، في كل مكان على ارضنا العربية ، انه الثوري الذي يسهم في الكفاح ضد العسف والاضطهاد ، والذي يسعى من اجل نظام حكم تقدمي في وطنه ، وهو المناضل الذي يسعى لدفع مجتمعه نحو الافضل ، نحو البناء الاشتراكي ، وهو كل انسان يملك رؤياه الثورية من خلال نظرية مرشدة ، ليكافح كل تظاهر السلب في الحياة والمجتمع والعصر ، والانسان الذي يربط مصالحه كلها ، ومصيره بمصائر البشرية التقدمية جمعاء ، انه الانسان الذي يحقق كامل افعال الفدائي الثوري »(٤٤) وهذا ما يؤكد عليه الاتجاه النقدي ويطالب به ، لان منعطف حزيران ـ كما شرحنا ذلك ـ يعكس ويطالب بهذه الحقيقة ، وهذا لا يتوفر بشرط الحرية ، فما هي الحرية التي نريد ؟. ان الحرية ضرورة للاديب والفنان ، وبتوفرها يستطيع ان يقدم عطاءاته الهادفة ، وهي ليست تلك « الحرية اللاارادية التي يتشبث بها السرياليون » .. « والحرية هي ارتباط الانسان بالوعي الانساني ، انها اختياره الواعي لمسؤليته التاريخية ولالتزامه .. » « وهي كما يقول ماركس : ادراك للحاجة او الضرورة

(٤١) نقلا من ملحق كتاب : نقاش حول الادب الاشتراكي والادب البرجوازي ـ شاو شوان لين بغداد ١٩٥٩ ـ ص ٧٥
(٤٢) حين تقاوم الكلمة ص ١٢٥
(٤٣) حين تقاوم الكلمة ـ ص ١٢٨
(٤٤) ن.م/ص ١٢٥

والسيطرة عليها .. »(٤٥) . هذه الحرية التي يجب ان تتوفر لا الاختناق ، ولا الحرية البرجوازية المنفلتة .

ـ ادبنا .. وقضية الانسان ـ

ما هو وضع الادب والاديب في العراق ؟ هل قدم الادب العراقي صورة حقيقية لنضال الجماهير وهي تعبد درب الحرية والاشتراكية بدمائها ؟ يقول الناقد عن الادب : « لقد كان الادب العراقي ادبا ثوريا ، وحياتيا ، عالج الفترة وعاش ظروفها بصدق واخلاص .... وكثيرا ما عاش الادب التقدمي في العراق مع سرعة الخفقة في الحدث والتهاب المسائل المطروحة .. لكنه جاء مصداقا ليعبر في صيغة محسوسة عن العالم ، باسلوبه الجزل ومحتواه الايديولوجي الغني نسبيا ، اذ ان النتاج الادبي في العراق اهتم بالمحتوى الثوري ، اكثر من اهتمامه بالشكل الفني ، تعبيرا عن العلائق الانتاجية في المجتمع ، وحركة التاريخ ، وطبيعة العصر ، وقد برز ذلك في ادب الخمسينات وحتى بداية الستينات »(٤٦) . اما الاديب فمن خلال معرفة ومعايشة للواقع الادبي ، يقسم الناقد الادباء العراقيين الى قسمين : الاول يمتلك قضية ويسعى في سبيلها ، والثاني ، لا يمتلك قضية ويحارب الاول . وهذا هو الواقع الادبي . فقد سعى الاديب الاول بكل ما يملكحتى نفسه الى خدمة الادبوتطويره وتعريفه ، ومعايشة قضايا الجماهير والتفاعل معها ، والتعبير عنها، فحصل من جرائها السجون ، والتشرد والنفي والجوع . وعاش الآخر في صالونات المكاتب الرسمية ، وتحت ظلال النعم المأجورة،وبالبديهة، قاوم الكلمة الحرة ، المناضلة ، وشجع على سجنها ، ونفيها . ومع كل ذلك .. ظل الاديب العراقي حاملا سمات الواقع الاجتماعي ، المتفجر دوما ، المعبر عنه بصدق وحرارة ، وظل الاديب العراقي يعاني ويناضل ضد كل الوان العسف والحرمان . وبقيت الازمة ، ازمة انسانية الانسان ، هي محور القضية ، لا ازمة الادب وفنونه ، ولا شكليات التازم البرجوازي ، بل « ازمة الانسان امام مقومات حياته ووجوده وتحركه »٤٧ . ومع هذا كله ايضا ، لا يمكن اغفال الحقيقة. « في العراق ليس ثمة ادب او فن اشتراكيين بشكل واضح ، وان بعض الكتابات التي تدعي الاشتراكية لهي تفتقر لجوهر فهم الانسان الاشتراكي ، والقاعدة الاشتراكية في المجتمع ، والنظرة الاشتراكية للحياة وروح العصر ..»(٤٨) . هذه الحقيقة يركز عليها الاتجاه النقدي ، وهو يحلل واقعنا وفكرنا ضمن المرحلة الادبية التي نعيش ، ويطالب بتفهم واع لها ، وان وجود افكار اشتراكية لا يوفر بالضرورة ادبا او فنا اشتراكيين في هذه المرحلة بشكل خاص « لان القاعدة المادية لا تزال تتخبط بمتاهات طبقية غير واضحة ، وان جهدا تاريخيا وثوريا طويلا ، تقتضيه الضرورة لتصفية كل مخلفات الاستعمار والاقطاع »(٤٩) كما يؤكد الناقد : « ان افتقار الكتابات المطروحة الى عمق نقدي، او منهجية واضحة ، هو افتقار فيالجوهر، الى فهم ايديولوجي واضح للحياة ، ولقضايا الانسان والعصر والمعركة »(٥٠) . لذا يتطلب الان ، ادبا ثوريا اكثر وعيا ، واقدر

(٤٥) ن.م/ص ١٣٢
(٤٦) ن.م/ص١٤٢ .
(٤٧) ن.م/ص ١٥٧
(٤٨) ن.م/ص ١٥٨
(٤٩) ن.م/ص ١٥٩
(٥٠) ن.م/ص ١٦٠

على التعبير عن طبيعة المرحلة التاريخية ، وتركيب القوى الانتاجية الجديدة ، ومتطلبات الواقع الراهن لمجتمعنا.. فهل قدم الادب ذلك، وماذا قدم للمسالة الفلسطينية ؟ هل تجاوب مع القضية الفلسطينية، واستفاد من المحن التي مر بها ؟ كيف عكسها ، او تفاعل معها بما طرحته كتاباته ، وهل كان بمستوى القضية والثورة والانسان ؟ . ان الادب هو انعكاس للواقع الموضوعي وتجاوزله، ولكن تشعب الممارسات الثورية ، وقوة الاجهزة المعادية للانسان في الوطن العربي ، أدت الى تمزق القوى التقدمية ، وتشتيت نضالها ، وبالتالي الى تحديدها ، والتاثير على الادب كانعكاس لمظاهر هذا الواقع المؤسفة ، فلم يستطع ان يتجاوب ويتفاعل مع القضية الفلسطينية ، اضف الى ذلك انحراف الواقع والوجود العربي عنها ، ونظام التجزئة الشكلية ، واستمرار الاجهزة الحاكمة وقواها الداخلية كقوى تسلطية وماقلمة للواقع القطري، والقومي ، وغير قادرة على ارتباط مع القوى الجماهيرية وطلائعها .. وهذا ما يعنيه الناقد بخاتمة الكتاب ، بعد ان يستمر بتحليل الواقع العربي من الجانبين السياسي والاجتماعي ، ثم يعرج الى دور الادب، والشعر خاصة ، مستشهدا بشعراء المقاومة العالميين ، الذين قدموا انفسهم وعطاءاتهم الابداعية مشاعل نور في دورب النضال والمقاومة لكل اوجه الظلام ، ويخلص الى المطالبة بتفهم القضيـــة ، وادراك ابعادها ، وابعاد المعركة الحالية ، وقضية الانسان العربي ، وموقعه امام الهجمات القادرة من كل القوى الاستعمارية والصهيونية والرجعية والطوابير الاخرى . واخيرا .. اين موقع الانسان العربي وقضايـاه في الادب العربي ، والعراقي ؟

لماذا لا يتوفر هذا النقد ؟ ويلقي الاضواء على الركود ، والسلبية في هذا الواقع المدان ؟ ولماذا ؟

ان معطيات « حين تقاوم الكلمة » قدمت ما تستطيع قولـه في واقعنا الراهن ، مناقشة ، ومحللة مسائل ودراسات في الانســـان ، والادب والعصر ، ولكننا نظل نتساءل بعد .. عن كل ما يدور فـي ذهن الانسان العربي ، فهل قدم الادب ، والنقد ، اجوبته عليهـا ؟ ونرجو ان يكون ما قدمناه ايضاحا بسيطا للاتجاه النقدي فـي الادب العراقي المعاصر ، وايضا ، نرجو ان توفي الكتابات الاخرى حقها ...

العـراق — **عبد الكاظم عيسى**

الحضور والغياب في تضاريس جبل الدخان

تنامين فوق العباب حقولا ، وأطياف ذكرى حميمة ..
تواريخ الف من السنوات لهاثا . تنامين ، يسكن فيك
انفجار الزوابع . هذي قطاة تحط على وجنتيك ، لان
الرياح عسيرة ..
وأنت بدرب النزوح منارة ..
تلوحين ، يقطر منك التوجس ومضا ، ويلقاك في
العرض والطول هجس البلاد العظيمة .

* * *

تغيبين ، طال انتظاري . فزعت ، وكانت جميع الجهات
صديئـة ..
وكلمة نجواك كانت .. صديئة ..
تغير لون الدراري ببحر تدنس .. ضاعت نجوم
ثلاث . وما زال يطمع حوت البحار العميقة .
جميع القوافل مرت بصمت ، وسرب اليمام الحزين تدله
يشكو . أرى كل شيء تساقط .. هشا ، بدون
غناء الرياح .. سريعا ، ولكن شفار النتوء المكينة ..
تلمّ شرار ارتطام الرياح ، وتقدح في الليل برق الرعود .
تمادى وحفّر فينا الغياب ، فقدنا التوازن ، هب يعرّي
وكنت حضورا ملأنا به الذاكرة ..
مسكنا بكلتا يديك ، رأينا القشور تباعا ، ذهلنا ،
وزدنا التصاقا .. ركبنا الرياح ، وكنا نريد التغير ،
هات املئينا .

* * *

تغيبين ، طال انتظاري . وكاد الوقوف ينال .. وكدت

وأعلم أنك حبلى ، وهذا زمان نطارد فيه ، يصادر
حتى ابتسام الطفولة . يرقب .. يسمع كل جدار .. لان
صغيرا أبى أن ينام . مواويل ضيم تهدهده بالتياع
.. تدق على وجع ورّثوه . ابى ان ينام .
عصاة النواطير مدت ، تطال عظام الذي في الضمير يبرعم
لحنا ، ويهمس ان الصباح قريب ، ويطمح أفقا جديدا
لكل صغار الطيور !

فأين الامان ؟!
تموتين ، لا . انها في لحاء الجذور حضور كمين يعمّق
مد الفجاءة . تسكن فينا ، ونسكن فيها .

* * *

تفر المسافات نحوي ، يراشق كل النوافذ غيث الرفاق ،
هنالك عطشى رمال الخصوبة .
على وهج الشمس عند الظهيرة ..
تنوء ، تئن ، وتنشقّ ــ نصفين ــ بذرة
فتبتسمين قليلا . أراك ، وأحيا التوهج ، افــرح ، لا
استطيع
.. فأبكي . لعل النخيل رأتك انبثاقا خطيرا ، وانت
هنا في الخليج .. تحلّين شعرك عند الشواطىء ..
تغتسلين بماء الخليج وعطر الجباه الوضيئة ..
وتقتسمين الهموم رغيفا مع الكثرة الجائعة .

البحريـن **علي عبدالله خليفة**

الليــل الطويــل

قصة بقلم احمد محفوظ عمر

كانت الطائرة تنساب بين السحب بسرعة مذهلة ولكن احدا من الموجودين في جوفها لم يكـن يشعر بهذه السرعة ، وكنت اجلس بجانب احدى النوافذ وفي المقعد المجاور يجلس ابني الصغير (حميد) . ومن خلف النافذة أستطعت ان أضبط سرعة الطائرة وذلك من خلال كثبان السحب المتراجعة الى الخلف بقوة والتي تتراءى كندف من القطــن ناصع البياض .. كانت المضيفة تسير برشاقة وهي توزع ابتساماتها المخاتلة بين الركاب ، وتتودد لبعض الشباب ، ولكن حين طلبت كوبـا من الحليب لابني وآخر من المرطبات لي تعامت الشيطانة ولم تجب طلبي الا بعد لأي ومماطلة ، تابعتها بنظراتي مرات عديدة وهي تنحني ملاطفة في حديث هامس مع احدهم راق لها مظهره ، وتنتزع آخر من حديث مع جاره فبدت لي كانهـا فتنة اريـد لهـا ان تفجر الطائـرة بفعل تفاقل ركابها عليها .. لم يكـن احد منـا يعلم الى أين تسيـر بنـا الطائرة ولا من اين التقطتنا .. ولا يود ان يطرح سؤالا بهذا الصدد .. بـل الكل لاهون في احاديث متقطعة ونظرات زائغة تتوزع عبر النوافــذ وحول وجه المضيفـة وردفيها الثقيلين .. وكنت الوحيد من بينهم الذي يتتبع نظراتهم وحركات المضيفة الحسناء .. وفي احد المقاعد المجاورة لنا رأيت رجلا عجوز يطارد المضيفة بعينيه المكدودتين طوال الوقت .. وحين قدمت له كوبا من الشاي لمس يدها برفق وغزل ، فرمته زوجته برمقة تهديد غاضبة ولكزته بكوعها ..فتراجع وانكمش فوقمقعده،وطوح بنظراته عبر النافذة مع كتـل السحب المتطايرة .. ابتسمت فتساءل ابني عن السبب ولكني لم أجبه .

فجـاة شعـرت بالطائـرة تهتـز بعنف وتقاتـل المطبـات بشراسة، فدسست عيني عبر زجاج النافذة ، الى الخارج فرايت جناحيهـــا يتمايلان كجناحي طائر مهيض وجسدها يتطوح في الهواء مثل بالون تتقاذفه الرياح الشديدة .. وحين جمعت شتات نظراتي المبعثـرة من الخارج رأيت باب الطائرة ينفرج ، ويتبخر الموجودون عبره كالدخان واحدا اثر آخر الى الخارج ، ورأيت ابني الصغير يتبع الجميـــع ، وعندما ما حاولت الامساك به اصطدمت يداي بحزم من السحب .. واخذت أصرخ .. وانا متخشر بباب الطائرة ، ولم اتنبه من هـــذا الكابوس الا حين ايقظتني أنت .. حمداً لله .. ولكن هـل اعطيـت (حميدا) دواءه ؟

(ردت زوجته ـ نعم ، قبل ان ينام)

نهض مهرولا فوق السرير الى حيث يرقد ابنه فوق حصيرة بالية في ارض الغرفة .. وهبط بجسمه الاعلى راكعا بجانبه ومد يـده يتحسس جبينه الساخن .. فزاد قلقة .. وشعر بطعنات حـادة تجز في اعماقه .. فقام متهالكا وقال لزوجته :

ـ الحمى لازالت تمسك براس الطفل ..

تمتمت زوجته بكلام خافت لم يسمعه وهو يعود الى السريـــر بجانبها .. مد رجليه وأراح ظهره على الفراش وراسه على الوسادة .. وحاضن بين كفيه خلف رأسه .. وقال دون ان يلتفت اليها ، والحمى تنفث براس الطفل حرارة مخيفة .. ما العمل ؟

لم تجبه .. فعاد يسالها :

ـ هل ضبطت منبه الساعة على السادسة صباحا ؟

لم ترد .. وانما حركت راسها ببط مؤكدة ذلك ..

نظر الى الساعة القابعة فوق دولاب الملابس ورأى ذراعيهـــا عند الواحدة صباحا .. وشعر بهم ثقيل يخنقـه ويضاعف قلقـه .. قال الى زوجته دون ان يلتفت اليها :

ـ الوقت يمر سريعا .. وأنا لم أنم بعد .. وفي الصباح سانهض من النوى متاخرا كالعادة ، وبتاكيد سوف أتعرض لعقوبة صارمة كما اكد لي ذلك المدير .. قبحه الله من رجل شرس : كم تمنيت مرارا فـي داخلي ان يدهسه قطار او تطويه حافلة بين عجلاتها .. ولكـن هـذه الامنيات تطيل من عمره ليبقى كالشجا في حلقي ... لقد أنذرنيالوغد عدة مرات .. واقتطع من راتبي اياما كاملـة لساعات او دقائق معدودة تغيبت أثناءها عن ميعاد عملي .. يسره كثيرا أن أتاخر أو أتغيب عــن العمل ... لان الفرصة تسنح له لسكب مخروجه القذر فوق رأســي على شكل اعتراضات ونصائح وأنا أمامه في موقف ضعيف ، بينمـــا يخالس سكرتيرته القبيحة المطرة نظرات الزهو والاعتزاز .. ولا يجد مني الا كلمـات مبخرة تهدهد كيانه المريض وتريح اعصابه الكليلة وانا أدافع عن سبب التاخير متراجعا ، ومبتلعا أعصى الكلمات الملفمة بالقبح والاستنفار ..

ذراع الساعة الكبير افترق عن الذراع الصغير فوق الواحـدة وبدا يتمدد فوق الثالثة .. الوقت يمر سريعا .. والنوم جفاني بخسة ... وفي السابعة يجب ان اكون فوق العمل .. حتى ولو كنت جثة هامدة .. المهم ان أصل باية وسيلة ليبقى موردي في العيش متصلا . لقد انذرني اليوم برعونة بالغـة وانا احمل ابني المريض ولوح بيـده امام وجهي مهددا ... وقال لي :

ـ أنت مسؤول عن النتيجة بعد اليوم .

وحين اتجهت الى باب الخروج حولت وجهي الى سكرتيرته رأيتها تبادله ابتسامة اعجاب فاستعر في جوفي لهب جهنم كله ..

وفي صباح اليوم حين قالت لي ان الولد محموم وعنده اسهال شديد ، اضطربت بالفعل وحملته الى المستشفى .. كانت الساعة تأكل الوقت بنهم شره ، وأنا أحترق مع كل دقيقة تنسلخ من عمري .. وانفاس السجائر تذيب نفسها بين شفتي الظامئتين ، وتملأ زوايا الرئتين بمواد النكوتين المبيد والسناد للشهية .

لاول مرة عرفت بأن للمرضى نكهة غير لطيفة ، يضاعف من قبحها العرق المقطر من الاجساد العليلة .

تجاسم الضيق في داخلي .. فخرجت من الطابور الطويل احمل فوق صدري ابني الصغير .. واقتربت من مسجل الاسماء ، وكان رجلا قد تعدى الاربعين من العمر ، يعتز كثيرا بوظيفته ويشعر بأنها جعلته مهما بالنسبة لطوابير المرضى .. قبل ان افتح فمي بكلمة رجاء صعد الى وجهي عينيه المختفيتين خلف زجاجي نظارته القديمة وزأر آمرا :

ــ عد الى الطابور يا رجل .. اذا كنت مهتما بقيمة الوقت .

ثم حدق في وجه زميلته الممرضة .. وانفجر الاثنان في ضحكة لا معنى لها .

ابتلعت ريقي وعدت الى الطابور ، وشممت تلك النكهة القبيحة ، وشعرت بأمعائي الخاوية تقفز الى قفص الصدر .. فتذكرت بأنني لم أتناول فطوري هذا الصباح .

رفعت يدي الى جبهة الطفل اتحسسها ، كانت (الحمى) تتشارس في هجومها اللئيم على الطفل الضعيف ... انزعجت ... وخرجت من الطابور مرة اخرى ، ولاحظت انه حين اترك الطابور يفرح المريض الذي كنت اتقدمه .. وسررت كثيرا ساعتها لانني استطعت ان افرح بعض البائسين المحتاجين لنفحة شفقة .. سحبت نظراتي من التأمل الزائغ .. واوقفتها على وجه الممرضة الشابة .. كان جمالها متوسطا .. وثوبها الابيض الملائكي يتدلى الى ركبتيها . وبدت لي ساقاها جميلتين ... نظرت الى وجهي ... فالتقت عيوننا في نظرة خاطفة .. ثم عادت وركزت نظراتها على وجهي كأنها تذكرت شيئا فقدته منذ لحظات .. فابتسمت لها بحزن عظيم .. فابتسمت ... وأومأت لها برأسي اطلبها ... فلبت ... واقتربت وفي عينيها السؤال .. قلت لها بدون مقدمات : ــ

ــ الطفل مريض .. لا يحتمل التأخير .. والبغل ينتظرني في الادارة .. واذا لم اصل هناك في اقرب وقت .. فسوف يلحقني بالمواد التالفة في مكتبه .. توسطي لي عند كاتب السجل .

ابتسمت محرجة ... وردت : ــ

ــ انه قانوني .. ولكن ساحاول .. ان نزعة من الشباب لا زالت في عروقه ... وهذا ما يشجعني على التوسط .

ابتسمت مرة اخرى وهي تتجه اليه .. دنت برأسها من رأسه المنكب على السجل الكبير .. وحين تسللت الى انفه رائحة عطرية خفيفة .. تنبه لها .. ورأيتها تهامسه بكلام لا يسمعه غيرهما .

طفت على وجهه مسحة من الارتباك .. ورشقني بنظرة كرةسريعة .. ثم عاد وسحبها متراجعا ، ورد عليها بكلام مقتضب يشوبه التقطع . واخيرا هز رأسه موافقا كأنه يتخذ امرا خطيرا .

وارتسمت على وجه الفتاة فرحة غامرة وهي تحمل لي نبأ الموافقة ، وفي تلك اللحظات رأيتها قد تخلقت ، وبدت أكثر جمالا وبهاء . دنوت نحوها بنظرات العرفان .. فعظمت سعادتها ، وخطوت الى الداخل .. وعيون المرضى تنهش خلفي ، وتلاحقني في احتجاج صارخ صامت تهز أعماقي بعنف .

تغلبت على مشاعري الطعينة وأنا أدفع بيدي باب غرفة الطبيب ، وفوق صدري يلبد طفلي الاليم ، تهرس جسمه الضئيل (الحمى).

ذراع الساعة الكبيرة زحفت الى السابعة .. وشكل خطا مستقيما مع الذراع الصغيرة .. والنوم لم يأت بعد .

حدجني الطبيب بنظرةضيق،وهو يلتهمانفاس سيجارته المتهالكة، فحييته بأدب وتواضع فهز رأسه ، وقلمه المنتصب بين اصبعيه يجري على الورقة امامه مشكلا كلمات مقروءة .. وحين سحبت الكرسي الذي امامه لاجلس عليه رمقني ضجرا واستمر يشنق الاحرف على الورقة برضا كامل .

رفع رأسه وسألني عما بالطفل من علة .. فتدافعت الكلمات من فمي بدون ترتيب .. انزعج .. ورفع يده في وجهي .. وأسكتني.. ثم نقل سماعته في مواضع مختلفة من جسم الولد .. وبدون اهتمام اعاد السماعة الى الطاولة امامه .. وأمسك بورقة صغيرة وكتب الوصفة ، وناولني اياها دون ان يلتفت الى وجهي .. لم أغضب منه، بل اشفقت عليه ، لان تزاحم المرضى يهصر اعصابه ، وهو الوحيد في الدوام ، وقد ظلل وجهه الارهاق ، ونال من نفسيته .

يجب ان أسرع فورا .. فالبغل قد سنحت له الفرصة لاكلي .

امام مخزن الادوية كان طابور آخر في انتظاري .. لوحت بالروشتة امام وجه الموظف .. لكنه تعامى ولم يعرني اهتماما .

نفس النكهة المقززة تلاحقني في الطوابير الطويلة . وضعتالطفل على منضدة طويلة متآكلة ، وتأهبت للصراع .. وفي لحظات اندفعت كالسهم الى نافذة المخزن ، مخترقا ، الكتل المريضة ، وحين وصلت ، زمجر الموظف وهو يفتح حدقتي عينيه في وجهي غاضبا .. فأكلت نظراته وابتسمت وانا أحييه ، وأسأله عن حاله ... فشعر بالاحراج .. واغتنمت الفرصة .. ودفعت بالروشته أمامه .. فالتقطها ونظر اليها ... ثم رفع عينيه الى وجهي ، وقد هدأت علامات الغضب منهما ، وقال لي صارخا ليوصل صوته الى اذني عبر الضجيج الصاخب :

ــ هذا الدواء غير موجود .. اشتره من صيدلية أخرى .

فصرخت اساله :

ــ ما سبب الاسهال والحمى ؟؟

رد صارخا :

ــ الذباب .. والجراثيم .

مشيت الى خارج المستشفى وفي رأسي مشكلتان .. البغل في الادارة .. وثمن الدواء . اما الثالثة التي لا تموت .. فهي قديمة منذ وعيت نفسي .. وتتلخص في الحلقة المتصلة من القلق المستمر ، والعذاب العنيد المتنامي ... الامراض المتتابعة بين افراد أسرتي ... وهموم العيش اليومية .. ومطالب الحياة المستمرة .. والقلق الخفي من أي شيء ومن لا شيء .

سألت مرة احد الاصدقاء عن سبب المشكلة الثالثة ، فأجابني :

ــ انها مشكلتنا جميعا في الشرق .. فحين يتزوج الواحد منا.. ويكوّن اسرة .. يكون مسؤولا عن مشاكل الشرق كله .

ولكني احمل مسؤولية الدنيا كلها .

قال :

ــ تتفاوت نسب المسؤولية ، حسب نسب الحساسية لدى كل واحد منا .

وضعت ابني فوق حضني ، وارحت رأسه الدافيء فوق صدري ، وانا محشور في سيارة الاجرة الصغيرة . احد الركاب كان يتحدث عن اختفاء بعض المواد الغذائية وكنت احدث نفسي عن ثمن الادوية الضرورية .

رجل بجانبي رفع يده الى راس ابني ، ومسد شعره .. وسالني مجاملا عن حاله .. رددت عليه :

ـ الذباب والجراثيم .. وادارة الصحة .

لم يفهم .. ولم يستفهم ... بل عاد الى وضعه الاول .. وصمت. نزلت من السيارة مهرولا في طريقي الى الادارة دون ان أغلق باب السيارة خلفي .. كنت مشغولا بحمل الطفل ومتاعبه .. وبامور أخرى كثيرة تنتظرني .

اعتقدت وانا أدلف من باب المدير الى الداخل .. بانه سيرق لحالي ، وسيقدر وضعي ، ولكن فوجئت بانذاره يقطع وجهي ، ويزلزل اعصابي ، حملت الولد الى البيت ، وعدت الى الادارة على الفور دون ان اتناول فطوري ، أو أدبر ثمن الدواء .. وحتى لا أرخي للبغل العتي الحبل الذي سيشنقني به .

بعد انتهاء فترة العمل اتجهت الى الصيدلية راسا .. ورجوت صاحبها ان يهبني الدواء على ان أسدد ثمنه آخر الشهر . تباطا لحظات .. ولكن زميلا لي كان يقف بجانبي غمزه مطمئنا وكان يعرفه.. فوافق.

ذراع الساعة الصغيرة اقترب بحنان من الثانية ، وزميلته تعدته واستقرت على الثالثة .

ـ هل اعطيت الولد الدواء .

« لم ترد عليه .. كرر السؤال مرة ثانية .. لم نجب .. حوّل راسه اليها فوجدها نائمة . واستوى جالسا فوق السرير بجانبها . أدار عينيه برهة فوق وجهها يتفحصها كانه يراها لاول مرة .. انفاسها منتظمة .. وفمها منفرج قليلا ، وتخيل زفيرها يندفع من رئتيها عبر فتحتي الانف والفم المفغور مناصفة .

نزل من على السرير واتجه الى ابنه الصغير ، وتحسس راسه بيد راجفة .. تراجع الى الخلف مذعورا .. واسند رأسه المهموم بكلتا يديه ، واخذ يحلق بعينين وسنتين في وجه ابنه المريض بحزن » .

ثم تمتم بصوت عاتب :

ـ لماذا ؟ .. الله يعذب الحساسين .

« رنا الى اطفاله الثلاثة الاخرين بنظرة حنو وحب ، وقام يسير الى السرير وجلس بجانب زوجته .. سمع غطيطها .. فحول رأسه تجاهها بدون قصد ، ورأى فمها لا زال منفرجا كما كان ، وحشحشة السرير اثناء تقلبها يحدث في قلبه اصداء متقطعة للوحشة الكابسة في أعماقه ، احاسيس الاشتهاء ماتت منذ مدة طويلة .. اصبح يمارسها في أوقات متباعدة كواجب اضافي لا غير . عاد يكلم نفسه بصوت خافت » .

اشتريت حزمة من « القات » لابدد كرب اليوم .. هكذا اقنعت نفسي .. ولكن كانت النتيجة عكس ما توقعت .. طار النوم من عيني.. وتراكم القلق والضيق والحزن العميق في نفسي .. وانفاس الشجن الساخن على طفلي المتوعك تشويني وتستهلكني . قبل خروجي من الادارة عرجت على المدير في غرفته ، وانا احمل الكلمات المبخرة كالعادة ..وكررت له كلمة (آخي) مرات عديدة .. فانبسطت اسارير العجوز فرحا ، كان ينظر الى الفتاة كلما اعدتها على مسمعه .. وانا أعلم بيقين انه يريدني ان أرددها مسموعة للفتاة .. ففعلت .. فانبسط .

لكم تمنيت مرارا في سري آن أحتوي تلك السكرتيرة القبيحة في كني ..واستخرج من داخلها تلك التاوهات اللاارادية المختلطة باللذة العاهرة أمامه .. لاحطم تصابيه المقيت .. وآوسعه طعنا متباعدا مميتا .. ثم .. ثم .. أعلقها من رجليها في سقف الغرفة لتموت مقلوبة .

« نهض من السرير بدون فاقة .. وسار حتى صحن الدار ... واخذ يحلق بعينيه في النجوم المتلالئة في قطيفة سوداء بلا اواخر . تابع القمر وهو يظهر ويختفي خلف السحب الغبراء المتدافعة بانطلاق . تخيل نفسه نجما شاردا وسط ملايين النجوم ينوء بحرية وبدون مسئولية في الفضاء الرحب .. ولكنه فجأة شعر وهو في كبد الفضاء برحمة هاجمة تهز كيانه ، وتسد كل فكرة لاهل الارض قاطبة ومتاعبهم وود أن يستقر فوق كوكب الارض ينيره ويبهجه .

عاد الى الغرفة وجلس فوق السرير .. تحفنت عيناه فوق الساعة بدون ارادة ... فرأى ذراعها الكبيرة تلبد فوق السادسة » .

الساعة تنشر الوقت وتآكله وتآكلني . والبغل ينتظرني ليفجر قنبلته الجرثومية فوق رأسي الحزين .

« تحركت زوجته في نومها ، واستلقت على ظهرها .. حوّل رأسه اليها .. رفت ابتسامة سريعة فوق شفتيه وهو يرنو الى نهديها المتهدلين خلف ثوب النوم الشفاف .. » كان كل نهد قبل الزواج يتراءى لي بشكل البرتقالة .. ولكن .. بعد الزواج ، تاكد لي انه ليمونة .

نعم .. نعم .. ولكن انذار المدير نهائي .. والنوم يتآمر هو الاخر معه ضدي . الايام وصروفها قتلت احاسيسي الجنسية .. لم تعد تلك التحفة الغنية بالانوثة تلك التي طالما تمنيتها برعونة متناهية .. تبددت كل تلك الصورمن ذهني ..اصبحت شيئا ضروريا فيحركة البيت فقط .. شعرها المنسدل فوق كتفيها ، وعيناها النجلاوان وجسمها اللدن .. وقامتها السمهرية .. كلها بدأت تخبو في نظري.. ولم تعد تحرك غرائزي .. الفتها وتآلفت عليها مرور الايام ليجردني من اشتهائها الجامح .

الوقت يتدافع سريعا .. والنوم بعيد .. والمدير مرهوب الجانب.

« استل نظراته من فوق جسد زوجته النائمة .. وصوبها الى النافذة المطلة على الشارع .. ثم نهض ومشى خلفها الى النافذة .. وأزاح الستارة قليلا .. واتكأ على حافتها واسقط نظراته المتعبة على الشارع الهامد .. الحركة مقطوعة ، والناس خلف ابوابهم ساكنون ... تخيل الشارع مدينة مهجورة أصاب أهلها الطاعون الغاشم ... عمود النور المعقوف المنتصب باعياء برأس الشارع يرسل ضوءا شاحبا على جدران البيوت الخارجية فيعكس ظلالا داكنة لجثث محنطة مقبضة لاشخاص طوال . براميل الزبالة تلتصق بجانب ابواب المنازل الموصدة. تتفاوت احجامها مع قذاراتها وتقادمها .

سمع مواء قطة وهي تجري الى زاوية معتمة ، وخلفها قط يتابعها بحس مشتته مصرّ . انفرطت شفتاه عن ابتسامة مبتسرة .. حاذر جهده في ان لا تتسع وتمتم : « لم يتزوج الملعون بعد .. »

أعاد ستار النافذة الى وضعه الساتر الاول .وعاد الى السرير، وقبل ان يجلس ألقى نظرة عجلى على اطفاله ، ثم ثبتها فوق ابنه المريض ، رأودته الرغبة في تحسس جبهته .. ولكنه تهيب ذلك خشية ان تكون (الحمى) قد ضاعفت من حروراتها اللافحة على رأس الطفل.. فانثنى عن رغبته وتهالك بفتور لاحب على السرير .. تحركت زوجته على جانبها الايمن ، وتكرمشت قامتها واصبحت بشكل علامة استفهام .. تربع في جلسته على السرير وشابك بين ساقيه تحت وركيه .. فاصطدمت

كلمات على جدران العالم المتدرّن

– ١ –

أجرم حزني ، سرق الأفراح لليالي الميلاد
ممن غنى سرق الصوت
من يحكم بالاعدام على حزني شنقا حتى الموت ؟
حزني لم يلبس قمصانا في أرصفة الصيف
حزني لم يك وجها مثل الطيف
حزني سيف
يأتي في غبرة ليل من هَم
يقطع لحما لا يقطر منه الدم
حزني أن المجد التمثيليّ الرائج فوق المسرح
يُكتب في أولى صفحات الصحف الكبرى
حزني ان امرأة تربح
ورقا تلعب في سيناء
او في الضفة الاخرى
هل أقتل حزني يا ساده ؟
ياسادة هل أقدر ؟
آسف اني وحدي لا اقدر ان أقتل حزن قبائل
هل ينتحر الحزن الجاثم وهو القاتل ؟
لا ... لن يجبن هذا الحزن العالق بالريح
ان الحزن الشائع في خارطة الوطن الاكبر
حزني ياكلّ رصاص أطلقَ ضد الوجه الاسمر
يا سيدة في تاريخي القائم
أنت الموعودة في رفع المانشيتات الحمراء
ذات الزيف العائم
أنت الحاكم
يا من يرجع أفقا للصوت
يا من يحكم بالاعدام على حزني شنقا حتى الموت

– ٢ –

النهر الأحمر في الاغوار الملغومه
بالفسفور
ريح الأمطار المسمومه
بالغاز وبالبترول المحرق يا اطفال العالم
يا قمحا .. يا جوعا في بيتي المأسور
في الشارع او في الخندق والخيمه
زقوما صار الخبز فيا جرحي
ياليلا تجهله النجمه
مجدورا وجهك ... لو يأتي
محروقا مثل الاجساد المطروحة في السفح

★ ★ ★

احداق الاطفال المرميَّه
أيدي الأطفال المسحوقه
في واحة شمس الحرّيه
أيدي الاطفال المزروعه
تنأى في الارض المشقوقه
تبقى ... تكبر
عبر الصحراء وليل الغربات
غصنا أخضر
ضوءا أخضر
تبقى ، تكبر .

البصرة — **محمد صالح عبد الرضا**

عيناه بالساعة المسجلة فوق الدولاب .. لمح ذراعها الصغيرة فوق الثالثة والكبيرة فوق الواحدة .. تكالبت الهموم تفري اعصابه .. نقر بسبابته فوق عظم ركبته البارز بذهول .. وغمغم « لا بد من طريقة اوقف بها تفرعن المدير » وأمتد فوق السرير ..

ـ ولكن كيف ؟ ؟

طرد من ذهنه الفكرة لانه يدرك ان الصباح سيبزغ دون ان يهتدي اليها .. هو يعرف نفسه تماما .. ستترى على رأسه عشرات الافكار ولن يستقر على واحدة .. المدير مرهوب بسلطته .. وهو ضعيف بمسئوليته ، يكفي قتاله المستمر العنيد في المنزل .. ولايجب ان يفتح جبهة جديدة مع البغل ..

ولكن الآن يجب ان ينام .. حتى لا يفتح الجبهه بدون ارادته وبدون استعداد لها .. اغمض جفنيه.. تلا في تمتمة مكتومة سورة الفاتحة .. وتذكر انه كان قد أغفى قبل الواحدة لولا ان ايقظته زوجته حين رأته ياتي بحركات أثناء حلمه .. اتهمها بانها أيقظته لشيء آخر وليس بسبب الحلم .. وحين يئست تركته في جحيمه ونامت .. ولكن المدير اذا تفاحش في القول غدا سوف ينهي كل شيء . قرأ آية الكرسي .. وامتدت يده تسحب طرف الغطاء ، ولكنه لم يفلح .. فتح عينيه .. ورأى زوجته تمسك بطرفه متقية به برودة الليل اللاسع، فنازعها السحب .. وحين استتب له ذلك سحب جزءا منه وغطى به وجهه .. واطبق جفنيه ثانية .. وقرأ آية (الكرسي) كرة اخرى (وبسمل وعوذل واتقى الله في نفسه) وقرر ان ينام .. ولكن قبل ان يفعل يجب ان يرى الساعة .. وتردد برهة .. ثم ازاح الغطاء ... وفتح عينيه فرأى ذراعها الكبير قد التف واستقر فوق التاسعة .. فشتم الحياة .. وشتم اباه الذي أوجده فيها .. وسحب الغطاء فوق وجهه واغمض جفنيه ثانية ... وصمم ان ينام .. ونام .

وفي السادسة توالى رنين جرس الساعة المزعج يخرق طبلتي اذنيه .. فتململ .. وشعر بابنه الصغير فوق صدره يداعبه .. فتح عينيه بصعوبة فرأى زوجته تشجع الطفل على ايقاظه وتزف له نبأ شفائه من الحمى .. تنهد بارتياح .. ولكن جفنيه بدأا يثقلان بالنوم اللذيذ ورأسه ثقيل .. وأعصابه متراخية ، فاستهان بالمدير ، وبالعالم كله .. وأعاد الغطاء فوق وجهه .. ونام .

عـدن — **احمد محفوظ عمر**

مِن أغانٍ موجعة .. في رحلة طويلة

اذا ما اهتزت الاوتار يا ليلا من الاوهام والنزف
نعانق زحمه الاضواء ، لا شوقا الى الترحال
في عنف من الاحساس والهجس
تدابر في مدار الريح ، أن الريح
خلف الشام ترتكز
تهفهف من وهاد الشوق ، تطلي جمرة الاحزان بالوهج

* * *

سكنا تحت جنح الليل نلمح وهج غربتنا
تشهينا ازارا احضر الاحزان موالا وانشودة
الام تعصف الاشواق من بعد المسافات ..
وترقص خمرة الفرسان في الرأس
وتنشد كلما طل الوشاح الاحمر الاطراف من بعد
(نوحي وانا بكيلك ، حمامه العالنخل نوحي وانا بكيلك
واني مفارق ديار الاهل وانتي شجاريلك)
تعرى العظم بعد الجلد يا صحبي
غداة الوهج لا يرحم
وصوت الشام صوت الصمت يجلدنا
أموت يا شآم الصيف ما نحياه ام وعد ؟..

* * *

يموت الموت في نفسي وأصلب بعد أنظاري
محال صوتك المحزون يبتعد .
ووجهي سيد الاشواق في العالم
محال جنحك العاري ...
يمزق في عراك النبض أوردتي
دعيني ألمس الوجهين ،
ابن القهر ما روضت في المنفى أحاسيسي
وجئتك غازي العينين منذ البدء
ردوني .. وجيع البوح والآهة

* * *

حملت الوجه في كفي (بهتانا)
ولم أترك سوى صوتي
(كاعد وغاب الولف وأحسب نجوم الليل
والجسم مني نحل يا أرض بالصيف)

* * *

الام تبحر الاحزان في عينيك يا شام المسافات
حنون صدرك الثر .. ولكني
رضيع القسوة المحمومة الصدر
ألون وجهي المجروح بالنار
اهاجر كل يوم حافي الاقدام
ما روضت في المنفى أحاسيسي
وأرض غير أرض الشام في المنفى .. تغازلني
(يا رايحين مشرق ، لا تطولون الغيبة
وبلاك يا ابن الارض ، هالارض مالا هيبة)
فأبصق وجهي المحمول بالكف
وأصرخ عاري الاكتاف
وجهي تحت أقدامي
أصيخوا السمع صوت ميت الابعاد
عصفا في عراك الموت يندهني
تمهل يا وميضا في مسافاتي
أحسك تكتب الاشعار من أبد
وما احسست الا الشوق للنار
وآه .. يا حروف الحزن ما أجدى (..؟..)
وما أحسست جدواك .
فقلبي خلف ومض الموت يا عنتر
وعبلة ما أحبت خلف ومض
السيف بارقة
واني جد مشتاقة
لومض السيف
ما أشهاك يا عنتر

* * *

تبارى الحزن والشوق
أطل العنف في الوجه
ووجهي دائما يشقى بلا وجه
وصوت الشام من صوتي
بلا نغم ، يعاقر زحمة الاصوات
من صيف الى صيف .

دمشق

عبد العزيز الناصر

خيالات على الجسر القاتم

قصة بقلم فاروق وادي

بجذل صاخب ، صفق بجناحيه وهو يعبر الافق الغربي .

كان الشهر ، يمتد تحت ناظريه شريطا حزينا . تنبعث من جسده رائحة الصمت والقسوة والانتظار .

بسرعة الحلم ، مر في ذهنه شريط جسر قاتم ، يمتد عشرة أيام أو ما يزيد ، وانداحت في وعيه الصورة ...

كان يدلف عبر الجسر عندما اعترضه السياف مجدور الوجه ، ومن عينيه تتفجر أحقاد مجنونة .

السماء ، كانت تمطر قارا أسود . كل شيء في المدينة تخضب باللون الاسود . بيوتاتها ، وأكواخها . الناس ، والشوارع ، والازقة . الحيوانات . حتى الهواء أضحى بلون البارود ، وأصبح للخبز طعم الدم .

تمزقت شفتا السياف عن سؤال ، وعيناه تتفرسان الشاب بشراسة :

- « ما الذي تحمله في قلبك ؟؟ » .

- « حلم » .

- « حلم ؟؟ » .

كزّ السياف على اسنانه بقوة ، حتى تفجر من جلورها دم أزرق ، وتساءل :

- « بماذا تحلم ؟؟ » .

- « احلم بامرأة .. ذات عيون زرقاء .. وشعر أخضر . امرأة تعشق العصافير المهاجرة اليها عبر النهر ، وتحمي العصافير المعششة في صدرها » .

هدر السياف ، وكان الانفعال يلون وجهه بالقتامة :

- « الا تعلم ان حلمك هذا يسبب الارق لمولانا السلطان ؟ » .

لم يتفوه الشاب بكلمة ، الا ان السيف انغرس في بدنه وشق صدره .

مد السياف أصابعه الى التجويف الذي صنعه السيف ، واقتلع قلب الشاب من بين حناياه . ضغط السياف على القلب بيده . وكان الحقد في جسده غرابا مجنونا . ثم هوى بضربة سريعة بسيفه ، شقت القلب نصفين . كانت فيه امرأة ، ليست ككل النساء . امرأة .. ذات عيون زرقاء .. وشعر أخضر . امرأة تعشق العصافير المهاجرة اليها عبر النهر ، وتحمي العصافير المعششة في صدرها .

قال السياف ، وقد ارتسمت على جبينه شمس مسلولة :

- « هذه هي ؟؟ » .

أومأ الشاب برأسه ، وهطلت سحابة حزن في عينيه .

صاح السياف في رجاله :

- « أيها الرجال .. ان هذه المرأة مستباحة لكم . شرعوا سافيها للريح . انتهكوها . احرقوا صدرها واقتلوا كل العصافير . علقوها من شعرها ، وتعالوا .. تعالوا لنشرب نخب مولانا السلطان » .

سار الشاب بضع خطوات حتى اجتاز الجسر ، ثم حدق الى السماء . كانت لا تزال تدلق مطرها الاسود . خيل اليه في تلك اللحظة ان الشمس مذبوحة ، فوقع مغشيا عليه .

اليوم ، صحا من غيبوبته الطويلة . شعر في البداية انه فقد القدرة على الحلم .

هب واقفا ، ثم اندفع يركض .

من بعيد . لمح شبح انسان . ركض اليه . ثمة كهل يجلس على قارعة الشارع ، يحمل بين يديه كتابا قديما مغبرا ، وشعر ذقنه الطويل ينفرش على صدره كتلة قطن بيضاء . اقترب الشاب منه وساله :

- « ماذا تفعل هنا ايها الشيخ ؟؟ » .

- « انني احلم » .

- « تحلم .. بماذا تحلم ؟؟ » .

- « احلم بامرأة .. ذات عيون زرقاء .. وشعر اخضر . امرأة تعشق العصافير المهاجرة اليها عبر النهر .. وتحمي العصافير المعششة في صدرها » .

- « انك تخرف أيها العجوز ، لقد استباحوا هذا الحلم . شرعوا ساقيها للريح وعلقوها من شعرها . نعم .. هناك .. على الجسر الذي يمتد عشرة ايام او ما يزيد » .

ندت عن الشيخ ضحكة استهزاء ، وسطعت شمس على وجهه :

- « خيل اليهم » .

تساءل الشاب باستغراب :

- « كيف ؟؟ » .

- « لان العصافير ما زالت تحلم » .

- « تحلم .. » .

- « وفي الصباح تترجم احلامها » .

حدق الشاب في الشمس . وكانت ما تزال رغيف جائع ، والسماء كانت تنغل بالعصافير ، فطوقه شعور بالسعادة .

وبلمحة ، كالبرق ، خاطفة ، صنع لنفسه جناحين ، وانضم الى جوقة العصافير المهاجرة عبر النهر . في تلك اللحظة ، خفق قلبه ، وعرف ماذا يعني ان يحلم عصفور بامرأة ، امرأة ذات عيون زرقاء ... وشعر اخضر .. امرأة ..

فاروق وادي

الجامعة الاردنية (عمان)

قرأت العدد الماضي من الآداب

ملف المربد الثاني

تابع المنشور على الصفحة — ١٤

يسار الوسط أو من يمين اليسار او من اقصى اليمين أو يساره ، وسواء جاؤوا يحملون عذابات الحسين المذبوح في كربلاء ، أو جمعوا بين عذابات الحسين وايديولوجية اقصى اليسار ، او رفضوا الايديولوجية وتمسكوا بعذابات المذبوح وتساءلوا عن طبيعة العقيدة التي تحاول ان تجمع في رؤية واحدة قطرات الدم وتحليلات فلاسفة التاريخ (!) .

* * *

انا مدين بالاعتذار للقارىء فورا على غموض الفقرة السابقة . ولكن يجب ان يشترك معي في الاعتذار كل الاساتذة من كتابنا السياسيين المتخصصين في « الشرق الاوسط » او في « الوطن العربي » ، وكل الزعماء الذين اصبحت « ثورتنا هي مهنتهم » واصبح تأليف الكتب في الرد على الفكر اليميني او اليساري ، وفي تحليل الطبقات وتحديد التبصير الطبقي او السياسي او نوعية الارتباط بين هذا الحزب وهذه الوكالة .. لانهم لم يشرحوا لنا شيئا (أولم تكن لديهم شجاعة ان يشرحوا شيئا) عن طبيعة التكوينات الطائفية ، الدينية والعنصرية ، ولا عن طبيعة العلاقة بين هذه التكوينات : الشيعة والسنة والعلويين والدروز والصائبة والمارونيين والكاثوليك والارثوذكس والاشوريين والاكراد والاسماعيلية والمثنية والايرانيين والعرب ، والبدو والفلاحين .. الخ الخ ، لم يشرح السادة المحللون والمؤرخون والزعماء شيئا عن طبيعة العلاقات بين هذه التكوينات الطائفية وبين نشأة وتطور وقوة الفئات الاجتماعية والطبقات ، وبين التجمعات السياسية ، التقدمية والرجعية ، الشيوعية والبعثية الاخوانية والقومية ، الديموقراطية الليبرالية والفاشية .

بالنسبة لي كانت هذه الصورة مفاجأة كاملة ، رغم انني اعيش بالقرب من عناصرها وبعض قياداتها منذ خمسة عشر عاما . وبالنسبة لي كنت حريصا على ان افهم لماذا يصفق الجمهور الذي تتكون اغلبيته الساحقة من الشباب ، لشاعر يلقي قصيدة تقليدية عمودية موضوعها هو عذابات الحسين ، وتتجه الى معالجة هذا الموضوع من منظور (شلكي) عصري ، فتجمعه في النهاية (فقط) شهداء العصر : جيفارا وثوار فيتنام ، بينما الشاعر عجوز اعمى تجاوز المائة ، يضع على راسه « فاروقية » سوداء علامة الحزن على ابن بنت رسول الله . لماذا يصفق الجمهور بحماس بالغ لهذه التركيبة الغريبة ، الفنية والسياسية والفكرية ، التي تجمع بين اقصى اليمين الطائفي واقصى اليسار الاممي ، ثم لا يصفق لشاعر مصري تتحدث قصيدته عن طبيعة العلاقة بين القاتل الثوري والمقتول الطاغية ، من وجهة نظر انسانية وبفيضان حار من الصور الجميلة الآسرة ، بينما يعود نفس الجمهور فيصفق للشاعر السوداني محمد الفيتوري حين يتحدث عن عبد الخالق محجوب شهيد الثورة السودانية ؟

كنت حريصا على ان افهم القصائد ، ولكن ثار اهتمامي اكثر بان افهم طبيعة استجابات الجمهور وطبيعة العلاقات والدوافع التي تحددها .. ولذلك غرقت في متابعة صورة الجمهور وتكويناته اكثر من انشغالي بمتابعة القصائد نفسها . بعد ليلة واحدة كنت قادرا على تخمين رد فعل الجمهور بازاء كل شاعر بعد ان اسأل : الى اي طائفة او حزب ينتمي الشاعر ؟ ولما كان الحصول على القصائد نفسها وقراءتها بمفردي امرا سهلا (ومطلوبا في تذوق « الشعر الحديث » وفي « التذوق الحديث » للشعر !) فقد انقطعت عن متابعة الامسيات الشعرية باستثناء الامسية التي كنت مكلفا بنقد ما سيلقى فيها من القصائد ، استمتعت ، وحيدا تقريبا بقصيدة شاعر من المغرب ، شاب سريع احمرار الوجه ، اسمه احمد المجاطي ، لم يهتم به الجمهور — بل وانصرف عنه الى همهمة وثرثرة لا نسمع تفاصيلها — لانه ليس في المغرب شيعة ولان الفتى لم يعلن عن انتسابه لاي حزب سياسي ، واستمتعت وحيدا بالمقطع القصير الذي اختاره الشاعر العراقي الكبير بلند الحيدري (القادم من بيروت والعائد اليها) لكي يلقيه .. اختار المقطع من قصيدة جديدة طويلة عن تمزق الانسان امام الاختيار بين ان يقول كلمته ثم يموت أو ان يموت صامتا (هذه الرؤية النيتشوية — الزرادشتية الفردية الكاملة) وبين ان يوجد في نظره وحده او يوجد فقط في عيون الاخرين (هذه الرؤية الهيجلية — الكانطية الجماعية او الشمولية الكاملة) ، وشعرت حين قرأت القصيدة في اخر الليل وحيدا ان جمالها لا ينبع فقط من قوة التعبير المتماسك الواضح ، وانما ينبع الى جانب البناء القوي ، من وضوح الامتزاج الوجداني والعقلي بين الرؤيتين الفلسفيتين ، الفردية والجماعية وقدرة الشاعر على ربطهما بمعاناة « انسان عربي — نموذج » في موقفنا العصري الذي نعيشه . وكان الجمهور قد صفق للحيدري في مجاملة (يبدو انهم كانوا قد نسوا من يكون) ثم صفقوا بقوة حين قال بلند سطراً في دراما المحاكمة ،

ان تملك سكينا تملك حقا في قتلي

فكأنما تذكر الجمهور فجأة ان بلند الحيدري تنطبق عليه ، الى درجة ما ، بعض المواصفات المطلوبة . لكن اقطع بان جمهور البكاء على الحسين والصراع من اجل العدالة والحرية لم يكن يصفق للشعر وانما للشعار ، ولما تذكره فجأة عن الشاعر !

* * *

كتبت هذا الجزء من « انطباعات عن المربد الثاني » على عجل في بيروت . اصوات الانتخابات وابواقها ومقالات الصحف هنا كأنما تطالبني بأن استعيد ما اكتشفته لنفسي في البصرة .. قياس علاقات القوى وتصور القوى نفسها على اساس رغباتنا وما نملكه من مقولات جاهزة قد يؤدي الى غياب وجودنا بقدر ما يؤدي الى غياب الادراك السليم . ليس هناك باب واحد لدخول عالم الناس ، عالم الحقيقة. فللحقيقة ، مصدر الشعر ومصدر الشعور به ، ابواب متعددة ،اولها هو باب العيون المفتوحة على ما يجري بالفعل بين القوى الموجودة فعلا . وربما لم يكن امام الناقد من سبيل الا ان يذهب الى حيث الحقائق ، طالما ان الحقائق لا يذكرها ، جهلا أو تجاهلا ، المكلفون بأن يقولوها لنا ، او من ينتظر منهم ان يقولوها ، فليس من الطبيعي ان يتحدث الناقد عن « ظاهرة » فنية ، فتبدو من كلماته كأنها شيء مرتب ، منظم ، منطقي ، كأنما هي معروفة قبل ان يكتب .. اذا كانت معروفة ، فلماذا اكتب ؟ واذا كان التغيير هو الاهم ، وليس مجرد المعرفة ، فلا جدال اننا مطالبون أولا بان نعرف حقا ما نرجو ان نغيره !

فاذا لم تكن الحقيقة (أو الظاهرة المطلوب تغييرها) معروفة ، فلماذا لا يغزو الكاتب المجهول منها لكي يعود باسلاب المعرفة لنفسه وللاخرين ؟ اسلابي قليلة ، ولكنها تكفي لفهم عدة قصائد لعدة شعراء. والمطلوب هو فهم المائة مليون الذين يكتب عنهم الشعراء ويكتبون لهم !.

— ٢ —

من المسؤول عن عدم تألق مهرجان المربد الشعري (تألقا شعريا) وعن الفتور الذي ساد بين المدعوين ، نقادا وشعراء وصحفيين ؟ اختلاط الشعر العمودي بالشعر الجديد ؟ ام اختلاط الشعراء في كل ليلة من « طبقات » او مستويات مختلفة ؟ ام كثرة عدد الشعراء في كل امسية ؟ ام حرارة الجو داخل « البهو » الفسيح في البصرة ، مدينة السندباد والاهوار القديمة الراقدة بين الصحراء والمراعي وحقول البترول وغابات النخيل والمستنقعات الفسيحة ؟

ربما كان لعدم التنظيم نصيب من هذا الفتور ، ولكن لماذا

اختار الجمهور شعراء بعينهم ، لكي يبدي لهم حماسة ؟ لقد حاولت في السطور السابقة ان اقول ان التركيبة الطائفية وتأثيرها على التكوين السياسي لهذا الجمهور ، وتأثر هذا التكوين السياسي بالظروف التي يمر بها العراق الان ، ظروف تكوين الجبهة الوطنية بين حزب البعث الشيوعي والحزب الوطني الكردستاني ، وظروف المواجهة مع ايران الشيعية عضو الحلف المركزي ومع دول اخرى هاشمية وعلوية (!) موزعة بين يمين العالم ويساره ، اقول ان هذه الظروف تتدخل في رسم سياسات القوى المنظمة (الطائفية ـ السياسية مرة اخرى) التي تسيطر على ردود فعل الجماهير تاريخيا (وعلينا ان نذكر ان الشيعة في تاريخ العراق كانوا اهم قوى المعارضة ضد الدول الرسمية (الاموية والعباسية والتركية) وانهم كانوا لاعتبارات المعارضة والبعد عن السلطة ولطبيعة عقيدة « انتظار الامام المخلص » قادرين على تجميع الفقراء والمقهورين طبقيا او عنصريا الى صفوفهم) (1)

وحاولت ايضا ان اقول ان بعض الشعراء كانوا يتجهون مباشرة الى الجهاز العصبي المرتبط بهذه التركيبة السياسية والطائفية ، بصرف النظر عن شعرهم ومستواه والقالب الشكلي الذي يصاغ فيه. كان المهم لكسب اقصى حماس الجمهور هو المزج بين الفاروقية السوداء (شعار الحزن على الحسين ، تطوير عصري للعمامة السوداء) وبين مفهومات وشعارات اليسار الوطني التقدمي (الشيوعي وغير الشيوعي)، كان هذا المزج هو ما يضمن اقصى حماس الجمهور . ولم يكن لاحد الطرفين ان يضمن أكثر من نصف الحماس ، وان كان للطرف الثاني نصف اكبر ، وكان من المدهش فعلا ان يستقبل اسم شاعر معين بعاصفة من التصفيق ، الامر الذي يدل على انه معروف للجمهور البصري ، ثم يتضح فعلا انه من البصرة او من ضواحيها ، وانه من مشايخ الشيعة ، ثم يلقي الشاعر قصيدة عمودية رديئة في مدح الحسين ، ثم يخبو حماس الجمهور ، ويفتر مع اتضاح رداءة الشعر او رداءة صياغة الشعارات وتنتهي القصيدة مع تصفيق عشرة او عشرين . ولكن تودع الشاعر عاصفة اخرى من التصفيق عند خروجه الباب الفاصل بين المنبر والقاعة . سبق ان قلت ان التصفيق لم يكن للشعر وانما للشعار واضيف في وضوح ـ ان مهرجان المربد كان مرآة عكست جزءا من طبيعة التكوين الطائفي لبعض القوى السياسية الهامة في العراق (واحسب طبيعة تكوينها في المشرق العربي كله) . وعلى اساس هذا الاستنتاج الخاص (وليس الشخصي) اقول الاستنتاج العام الذي سيهتم به الشعراء الذين لم ينالوا ما كانوا يتوقعونه من تصفيق (رغم انه كاستنتاج عام لن يصلح مبررا وحيدا لفتور الجمهور مع اكثريتهم)، هذا الاستنتاج العام ـ البديهي ـ هو ان المهرجان قد كان مناسبة جماهيرية للاحزاب السياسية العراقية ستتعرض قوتها (وهذا امر طبيعي وصحي) في اثناء فترة تكوين الجبهة والاتفاق على الصيغة النهائية لميثاق العمل الوطني ، وقد انعكست هذه المواقف الحزبية بالضرورة على جمهور المهرجان ، وانعكست على كثيرين من المشاركين فيه او المسؤولين عنه . ولذلك فان تقييم المهرجان لا ينبغي ان يقوم فقط على تقييم احداث امسياته الشعرية ، وكمية التصفيق التي نالها كل شاعر .

كان عليّ ان اقول منذ البداية ان الشعب العراقي يبقى ، وسيبقى ، أكثر واقوى من بقاء كل القصائد . وان لبقائه معنى ملموسا اكثر من معاني اي تحليل ، بما في ذلك التحليل المبتسر الذي قدمته منذ قليل لموضوع لست متخصصا فيه رغم اضطراري للخوض في معميانه . وكان عليّ ان اقول ، انه من البديهي ان يكون مستقبل الشعب العراقي أهم في نظر احزابه ، وفي نظرنا بالتأكيد ، من الشعر . ولكنا ذهبنا لكي نستمع الى الشعر . فلنتحدث عنه الان، ولنكتف بان نتمنى للشعب العراقي ان يفرغ يوما للاستمتاع بالشعر دون هموم ، أي ان يحقق مستقبله بالطريقة التي يريدها ، والتي من الواضح انها ستضمن له فعلا أن يستمتع بالشعر .

* * *

لا انوي في هذا الحديث ان اعرض لكل القصائد التي القيت في المهرجان تعرضا موضوعيا . ولكن اريد ان اشير الى قضية اثارتها هذه القصائد بطريق غير مباشر .

في مشرب القطار وفي اثناء العودة عن البصرة، استمعت الى نقاش « مدبّر »بين اربعة من الشعراء : احمد عبدالمعطي حجازي ، ومحمد الفيتوري وعلي الجندي وممدوح عدوان . كانت القضية هي مقدار النجاح الذي حققه كل شاعر في المهرجان . النجاح الذي كانوا يقصدونه هو مدى استجابة الجمهور للشعراء (وليس للقصائد) . لا اذكر ما ما قاله كل منهم بالتحديد . ولكني اذكر من كلمات علي الجندي قوله ان محمد الفيتوري يصعد المنبر ضامنا نصف النجاح ، اي نصف استجابة الجمهور ، لانه يملك طريقة رائعة ومتميزة في « الالقاء » ولان صوته العميق المشروخ يبعث في وجدان « المستمعين » اهتزازات خاصة ويشدهم الى الشاعر . واتفق الشعراء الاربعة على ان« الالقاء» عنصر اساسي من عناصر « النجاح » في اي مهرجان وبالتالي فهو عنصر اساسي من عناصر نجاح الشاعر بصورة عامة .

والشعراء الاربعة المشتركون في النقاش يمثلون جيلين من شعراء الشعر العربي الحديث . أثنان منهم على الاقل ، حجازي والفيتوري، شاركا بشعرهما في ارساء عدد من القيم النقدية والجمالية لهذا الشعر ، وهي قيم اصبحت ـ أو كان المفروض ان تصبح ـ من المسلمات النقدية التي ينطلق منها فهم العملية الابداعية للشعر الحديث ،كما اصبح لكل منهما مصطلحه الشعري ولغته ، وكان ان يتحدد دوره في الحركة الفنية والفكرية التي يمثلها هذا الشعر .

ونحن نذكر ان احدى تلك المسلمات النقدية الجمالية الاساسية هي ارتباط هذا الشعر بالقراءة وليس بالاستماع ، بحاسة البصر وليس بحاسة السمع ، وان هذا الشعر يبتعد عن الاثار الجمالية التي ينتجها « الانشاء » او « الالقاء » كوسيلة للوصول الى جمهوره، وانه بناء على ذلك ، او نتيجة لذلك ايضا ـ يبتعد عن الحرص على الموسيقى الخارجية القوية والايقاع الصوتي المجلجل لكي يحقق ـ ولانه يحقق ـ نوعا من الموسيقى الداخلية الاكثر عمقا ، والايقاع النفسي والبنائي الذي يتيح للقصيدة الوصول الى اعماق فكرية ووجدانية تعجز عنها طاقة الشاعر اذا استهلكت في خلق الموسيقى الخارجية والايقاعات الصوتية العنيفة .

وليس من الغريب ان تكون اجمل قصائد المهرجان مثل قصائد حجازي وبلند الحيدري ومحمود درويش وعلي الجندي والفيتوري وحميد سعيد وسعدي يوسف وممدوح عدوان واحمد المجاطي ومليكة العاصمي ، هي القصائد التي تنطلق من ذلك المفهوم عن الشعرالحديث، عن اهمية موسيقاه الداخلية وايقاعه النفسي والبنائي الرامي الى تعميق ابعاد القصيدة الفكرية والوجدانية ، بصرف النظر عن اتجاهات شعرائها السياسية ، وبصرف النظر عن كمية التصفيق التي

---

(1) لا يصح ان نكتفي باستنتاج ان « امثال هذه المهرجانات تتحول دائما الى مظاهرات سياسية » كما قال لي الصديق امين اسكندر في محاورة تليفونية قصيرة . فالمشكلة هي : ما مضمون المظاهرة السياسية، وما طبيعة القوى التي تشترك فيها . فالمهم ليس هو الاستنتاج التعميمي السطحي ، وانما المهم هي الخصائص النوعية للمقدمات، الخصائص التي ستساعدنا وحدها على « معرفة الحقيقة » والواقع المطلوب تغييرهما .

نالها كل منهم او نالها غيرهم .. اي بصرف النظر عن حكم الجمهور ،الذي لم يكن ياتي في الحقيقة لكي يستمع الى الشعراء او ليستمتع به .

ولكننا بالطبع لا نستطيع ان نصرف النظر عن طبيعة «موضوعات» هذه القصائد . لان طبيعة موضوع القصيدة ، ان التجربة النفسية والفكرية للقصيدة هي التي تفرض اسلوب التعبير الشعري فيها، مثلما تفرض ثقافة الشاعر ونوعية فهمه للتعبير الشعري ونسيجه من ناحية ووظيفته وتأثيره من ناحية اخرى ، مثلما تفرض تلك الثقافة وهذا الفهم ، مصطلح الشاعر الخاص وبناءه الفني لقصيدته وتوضع امامه قصده (اي الهدف وطريق الوصول اليه في وقت واحد) الذي يريد ان يحققه ويسير اليه في القصيدة وعند جمهورها في آن معا .

* * *

يتمتع كل من الشعراء العشرة بطريقة خاصة في الالقاء . وانا شخصيا احب منذ زمن بعيد طريقة حجازي وطريقة الفيتوري في القاء قصائدهما . وكانت هذه هي المرة الاولى التي اتعرف فيها على طريقة الشعراء الاخرين المذكورين منذ قليل . ولكنني اعتقد ان اعجابي بطريقة حجازي او الفيتوري كان قائما في الاساس على استجابتي النفسية والفكرية والفنية لكثير من تجاربهما الشعرية، حتى قبل ان استمع الى احدهما يلقي احدى قصائده . واعتقد ايضا ان اعجابي بطريقة « الالقاء » انما كان نتيجة لاتساق دلالة « شكل » الشاعر نفسه وشكل القائه مع مضمون وشكل القصيدة نفسها ومع المضمون والشكل الذي كنت استخلصه للشاعر من قراءتي السابقة لقصائده ، واعتقد ايضا ان اعجابي بقصائد الشعراء الاخرين ، لم يقم على اعجابي ، او نفوري ، وطريقة القاء كل منهم .. فمن المؤكد - مثلا - انني بذلت جهدا خاصا لاستخلاص صوت مليكة العاصمي او احمد المجاطي من وسط ضوضاء الجمهور اللامبالي، ومن المؤكد انني لم التفت الى طريقة القاء الشاعرة او الشاعر لانني كنت مستغرقا في محاولة الاستماع الى « القصيدة » نفسها، الامر الذي يمنعني (فسيولوجيا) من الانتباه الى طريقة الالقاء ،رغم ان ضعف صوتهما قد استفزني في البداية بالفعل .

اريد ان اخلص من هذه الاعترافات (او الملاحظات الذاتية التي استخدم نفسي فيها كنموذج للمستمع) اريد ان اخلص الى ان « الالقاء » في الحقيقة قد يكون رابطة من نوع غامض تربط بين المسرح والشعر . ولكنه بالتاكيد ليس جزءا من الطبيعة النوعية الخاصة للشعر ، مثلما هو جزء من الطبيعة النوعية الخاصةللمسرح. وفي هذا الصدد ينبغي على شعرائنا ان يفكروا في اسلوب التعبير وفي نسيج القصيدة وبنائها بمعزل كامل عن تفكيرهم في « لحظة الالقاء » او في استجابة الجمهور (وهذه قضية اخرى غير قضية الالتزام وارتباط الشاعر بالجماهير - ارجوكم) خاصة وانه من الواضح انهم كشعراء جدد لم يتخلصوا بعد من الذوق الفني الموروث الذي اخذوه عن اسلافهم الذين القوا آلاف القصائد قبل ان يقرأها احد ، والذين كانوا يكتبون قصائدهم للالقاء فعلا وليس للقراءة ، كما انه من الواضح ان الجمهور نفسه لم يتخلص من نفس الذوق الموروث الذي يجعله ينتظر اللحظةالمناسبة للتصفيق (وهي عادة لحظة تمثل قمة انفعالية من نوع ما) .

ويخيل الي ان قليلا من شعراء المهرجان هم الذين كافحوا ضد هذا الجانب السلبي من جوانب التراث الذوقي ، كما يخيل الي ان قليلين منهم بذلوا جهدا خاصا لاستيعاب قصائد زملائهم على منبر الالقاء بصرف النظر عن الالقاء نفسه .

ولكن لا املك حتى الان اجوبة على اسئلة اخرى :

أيكون لطبيعة « المهرجان » تأثير خاص على فهم الشاعر لشعره ولمجال ونوعية تأثير هذا الشعر ؟ ام ان طبيعة الجمهور او حالته الفكرية والنفسية الخاصة ، المستمدة من طبيعته الايديولوجية والسياسة هي التي تنعكس على جهاز الشاعر العصبي وتملي عليه ان يستخدم اساليب شبه « تمثيلية » لتقديم « عرض » شعري يساعد القصيدة غير المسرحية على الصمود في الموقف المسرحي الذي فرض عليها ؟ اينبغي على نقد الشعر الحديث ان يضع في اعتباره مسألة « الانشاء » او « الالقاء » التي قال عنها نقاد سابقون في الخمسينات انها مسالة لا تؤثر الا في القصيدة العمودية التقليدية ، لطبيعة ادائها الموسيقي الثابت الايقاع والرنين ؟ ام ينبغي على هذا النقد ان يعثر للشعر الحديث على الصيغة الملائمة التي تمزج بين طبيعة هذا الشعر وبين ما يفرضه الانشاء عليه او الصيغة التي تحدد اللحظة التي يمكن ان يحدث فيها هذا المزج ، لحظة ان يطلب من الشاعر ان يتحول الى ممثل او خطيب او مهيج جماهيري .. كما تحددالحظات التي ينبغي فيها على الشاعر ان يحذر هذا التحول ؟ وحتى يعثر النقد على هذه الصيغة ، ان كانت ضرورية ، أينبغي للشعراء ان يلقوا قصائدهم في المهرجانات ، بصرف النظر عن طريقة تنظيمها ،وبصرف النظر عن طبيعة جمهورها ، محاولين العثور لانفسهم على صيغة المواجهة ، بين الشعر وجمهوره المفترض ، وعلى صيغة المزج بين الشعر والخطابة والتمثيل ؟ وهل ينبغي ان يخرج الشعراء من المهرجانات ليستعيدوا علاقتهم بالقيم الفنية التي ارسوها بشعرهم أم ينبغي ان يخرجوا لكي يحولوا صياغات المزج الفجائية والعفوية الى قواعد نقدية تقوم على الانطباعات السريعة الاكثر فجائية ، ولكن الاقل عفوية .. بكثير ؟!!

* * *

هذه مقدمة طويلة - اطول مما ينبغي وغير مقصودة - للقراءة المتوقعة للملف الذي نشر عن « المربد » في العدد السابق من الآداب. ولكنني قررت ان انتهز الفرصة لكي اتحدث عما رأيت من الزاوية التي لم ينظر منها احد .

فمشكلة « الجمهور » لم تكن ماثلة امام واحد من الاساتذة الذين شاركوا في نشاط المهرجان بنقد الامسيات الشعرية او بالابحاث المعدة من قبل باستثناء الاستاذ صدقي اسماعيل الذي نظر اليها بطريقة « نظرية » مباشرة ، والدكتور ميشال سليمان الذي نظر الى المشكلة بطريقة « نظرية » ايضا ولكنها غير مباشرة .

صدقي اسماعيل كان يشارك بنقد القصائد (التي القيت في الامسية الثانية) ولذلك كان من الممكن ان تنطرح امامه قضيةالعلاقة بين الشعر والجمهور بشكل مباشر . ولكنه آثر ان يعالجها معالجة نظرية او تجريدية ، دون ان يربط بين « هذه » القصائد و« هذا » الجمهور . انه يتحدث عن الجمهور - النموذج حين يقول .. « يبدو لنا الجمهور على عفويته اصدق حدسا حين ينطلق من البداية الفطرية السليمة في تذوق الشعر ويتساءل قبل كل شيء : أهذا شاعر او مشروع شاعر ؟ ام متأدب يتوسل بالكلمات دون ان يملك رصيد الموهبة الحقة ؟ »

نسأل : هل كان جمهور المربد « عفويا » حقا وهل طرح « هذا » الجمهور على نفسه مثل تلك الاسئلة البالغة الاهتمام بشاعرية الشعراء واخلاقياتهم الفنية ؟ لا نظن ذلك حقا .

ومن ناحية اخرى يطرح الاستاذ صدقي اسماعيل قضية«الجمهور» وتأثيره على الابداع الشعري طرحا يربطها ب « المرحلة التاريخية للثقافة العربية » . وهذه زاوية جديرة حقا بالدراسة ، وقد تمنح للدراسات النقدية والجمالية ارضية من الفهم الاجتماعي والمعرفي

لجانبين رئيسيين من اي عملية نقدية شاملة ومؤثرة ثقافيا : جانب تحديد ملامح المرحلة التاريخية لتلك الثقافة اولا ، وجانب وضع الشعر في تلك المرحلة التاريخية الثقافية ومقدار اهميته ونوعية الدور الثقافي الذي يمارسه ودلالته ثانيا .

ولكن الاستاذ صدقي اسماعيل اكتفى بالاشارة الى تأثير « اغفال الجمهور والمرحلة التاريخية للثقافة العربية » في .. « الانحراف بالنقد الادبي المحض عن مهمته الاساسية » . وكنا نتمنى لو اشار الى تأثير اغفال هذين العاملين من جانب الشعراء انفسهم .

ان الشاعر كأي فنان ، يبدع وفي ذهنه الجمهور الذي سيتلقى ابداعه في النهاية . وهو يبدع مستند الى تراث ثقافي خاص به (استقاه من ثقافة امته ولغته ومن الثقافات الشائعة في عصره اوتلك التي اجتذبته بصورة خاصة) ولكنه لا يستطيع ان يفلت من التأثير العفوي الضروري للمرحلة التاريخية التي تمر بها ثقافة امته ، مهما كانت هذه الثقافة مفككة او غير متبلورة الملامح او غير متطورة ،ومهما كان موقف الشاعر نفسه ازاء تلك الثقافة من رغبة فيالتجاوز او قدرة على النفاذ الى جوهر الشتات المبعثر او مقدرة على الوصول بالبصيرة الى مرحلة قادمة تحصل فيها هذه الثقافة على تماسكها وتحقق تطورها على الاسس التي يراها .

ولو اننا القينا نظرة سريعة الى القصائد المنشورة في « ملف المربد » في العدد السابق من « الاداب » ، وحاولنا ان نكتشف المصادر الثقافية التي يمكن انتدل على « التراث الثقافي » الشخصي لكل شاعر ، والذي استخدمه في هذه القصيدة وحدها بالطبع ، فقد نصل الى نتيجة مفيدة . ولتكن الاشارات الى التاريخ او الى الاساطير او الى « المواد الثقافية » والمعرفية عموما المستخدمة في تلك القصائد هي المعيار الذي تضعه ـ اعتسافا ـ لعملية الكشف .

في قصيدة سليمان العيسى سوف نعثر على اشارات الى «حطين» والى « صلاحالدين » وعمر المختار .

وفي قصيدة مليكة العاصمي سنجد اشارات الى « كنز سليمان » والى « قارون » . وسنجد صورا استخدمت فيها كلمات : الناقة والسياف والنطع .

وفي قصيدة عبد الامير معلة سنجد استخداما لكلمات : الروم والسند ، والى القدس والشام . وسنجده يستخدم كلمتي « الله » ، « الرب » . ويستخدم لغة توراتية في عبارات : « افم يا عبد تجاهي » او « عمود الليل » .

وفي قصيدة سعدي يوسف سنجد عبارات من نوع : السفن الاميركية الصنع ، المتوسط (البحر الاحمر المتوسط) ويشير الى سمرقند والى قرطبة وكولمبس وبرشلونة وغرناطة .

وفي قصيدة حسب الشيخ جعفر سنجده يستخدم : المعرّي ونفرتيتي والكركدن وجرير وآسيا ودون كيخوته وهاملت .

وفي قصيدة حميد سعيد سنجد كلمات : البراق و« سورة »(اي السورة القرآنية) والفرات والملك الفارسي والفرس وحروف الاناجيل وغزة ويافا والخليفة والقواميس والقرامطة .

وفي قصيدة احمد دحبور سنجد كلمات حجل وحمام وخيل ووادي الصرار وعزالدين القسام والدبكة ومعاوية وفلسطين .

وفؤاد الخشن يستخدم كلمات جرير والمربد والناقة والاخطل والفرزدق ويذكر شيراز ونيسان .

وتذكر آمال الزهاوي وصفي النسل ومسام الاسفنج والادن وابا مروان .

ويشير الفيتوري الى المدن الوثنية وخيول الغزاة وخارطةالشرق والمومياوات والله والجاهلية والامة العربية والتتري ومعركة القادسية .

وخليل الخوري يستخدم اسماء ابي الهسول وطيبة وطروادة . ويستخدم جزءا من بيت شعري عربي قديم : « وطاوي ثلاث .. »ودمية الساحرة ويشير الى موقف من قصة النبي يوسف القرآنية : القميص الذي قد من دبر .. وأسماء الثعالب والارانب والافاعي والسعالى .



سنلاحظ اولا ان الشعراء يعتمدون على مصدر ثقافي واحد او على مصادر متقاربه قوميا . فباستثناء بعض مصطلحات خليل الخوري ، وحسب الشيخ جعفر ، سنكتشف ان الشعراء يتجهون الى استخدام مواد ثقافية ومعرفية مستقاة عموما من تاريخ الوطن العربيالسياسي والثقافي ، ومستقاة من جغرافية الوطن العربي ، ومستقاة من تراثه الديني والحضاري .

ولكن سنستطيع ان نحكم انه باستثناء اسم الله والرب ،والاسماء الجغرافية المشهورة : الشام وغزة (وربما يافا) وفلسطين والفرات ، وبعض الشذرات ذات الاصول الدينية (المستمدة غالبا من القرآن) وباستثناء اسماء بعض الحيوانات المألوفة ، باستثناء هذه المجموعة عن المواد المعرفية الحية في اذهان الجمهور (غير المثقف) فلن نتوقع من الجمهور العادي ان يعرف بقية المواد المعرفية التي استخدمها الشعراء لا في معانيها الحرفية ، ولا في مصادرها وسياقاتها الاصلية في التاريخ والاساطير والجغرافيا .

فاذا اضفنا ان الشاعر غالبا ما يستخدم مواده المعرفية والثقافية هذه استخداما رمزيا ، لتفجير معنى جزئي معين او لاثراء المعنىالعام لتجربة قصيدته ، فان من المنتظر ان يتضاعف استغراب الجمهور غير المثقف امام هذه المواد . ومن المحتمل ان تقف تلك الكلمات والعبارات الغريبة حائلا بين هذا الجمهور وبين ادراك المعنى العام للقصيدة ادراكا عقليا او الشعور بها وجدانيا .

★ ★ ★

اننا نقترب الان من الزاوية التي فتحها الدكتور ميشال سليمان للنظر الى مشكلة الجمهور . كان مقاله نظريا عاما حول «القصيدة الجديدة في الشعر العربي الحديث » وعن ماهية الشاعر وماهية الشعر .

في نهاية المقال يتساءل الدكتور ميشال : كيف تستطيع القصيدة العربية الجديدة ان تخلق جمهورها « القادر على التمتع بالجمال » كما يقول ماركس ؟

ويجيب بان تلك القصيدة عاجزة عن خلق جمهورها الواسع . والسبب هو الامية المسيطرة على قطاعات جد واسعة من جماهير امتنا العربية (ولم يقل انها الغالبية العظمى من هذهالجماهير. ولم يقل ان المشكلة ليست فقط امية القراءة والكتابة ، وانما هناك ايضا الامية الثقافية بين الغالبية العظمى من المتعلمين ، وربما لعجز « الثقافة » السائدة في كتب المثقفين عن اثبات قدرتها على ان تلعب دورا مباشرا وحيويا في حياة الناس وفي رفع مستواهم الروحي والعقلي والسياسي والاقتصادي) .

وكانت هذه الاجابة مفاجئة تماما في سياق مقال الدكتور ميشال

سليمان ، او على الاقل ، لم يكن من المتوقع ان تكون هذه الاجابة ماثلة في ذهنه وهو يكتب هذا المقال . ذلك ان ذروة نظرية الدكتور ميشال (في المقال) عن الشعر ، تشير الى ان « ادراك » العلاقة بين العناصر الجمالية في القصيدة يخلق (رعشة جمالية) هي التي تجمعنا بعد تبعثر ، وهي التي تشهد بامكانية تحويل «الانا» الى (النحن) ، من الذات الفردية الى الذات العامة . حقا انه يبدو كما لو كان « يشترط » الادراك لحدوث هذه الرعشة . ولكنه في الحقيقة وان لم يشترط ادراك المعاني العقلية ولا ادراك الموادالثقافية والمعرفية التي لا بد وان تحتوي عليها القصيدة (وخصوصا القصيدة الحديثة) ولا حتى ادراك معاني المفردات اللغوية المستمدة غالبا من اللغة الفصحى وليس من اللهجات الدارجة ، وانما يشترط ادراك العوامل التي « انتجها الواقع الفعلي » ، وهذه العوامل ـ كما يفهم من صدر المقال ـ تتلخص في (اللغة) التي يستخدمها الشاعر ،لغة الشعر : (اللغة التي تشكل وسيلة انخطافه برغبة التجاوز والايصال » ثم الى جانب « اللغة » هناك : (خلق اشكال فنية ،هي صورة للاعمال المحققة والخارجة من التصور ، تصور المعرفة الخلاق» اقول انه قد اشترط هذه اللغة وتلك الاشكال الفنية التي تضم بين جوانحها تصورا لاعمال البشر والتي هي في حد ذاتها فعلخلاق جديد ، فهو بذلك قد نفى ـ مقدما ـ معنى النتيجة التي توصل اليها في النهاية والتي اشرنا اليها قبل قليل .

فان عجز القصيدة العربية الحديثة (والقديمة لا تقل عنها عجزا) عن خلق جمهورها الواسع بسبب الامية ، انما يعني ان ايةامكانية لتحويل « الانا » الى « النحن » ، والى تحويل الذات الفردية الى ذات جماعية ، انما هي امكانية افتراضية او نظرية ، ولا اقول مستحيلة ، او وهمية ، حتى ولو في المدى البعيد (!) وحتى لو كان بوسع الاثر الفني ان يخلق جمهورا حساسا باللغة وقادرا على التمتع بالجمال (علما بان خلق هذا الجمهور يستلزمه اولا قدرة هذا الجمهور على تلقي هذا الاثر الفني واستيعابه وتقدير ما فيه منطاقات ومميزات جمالية ، دع عنك وهم ان « الفن » وحده هو الذي يمكن ان يخلق هذا الجمهور في مواجهة عوامل الافقار المادي والروحي والتغريب والتشييء وغرس روح الفردية والخرافة والغيبية والجهل.. الخ .. الخ) . هذا ، والا كانت « النحن » التي يقصدها الدكتور ميشال هي (نحن) المثقفين ، القادرين على الاستمتاع بالجمال وحدنا او « بالنيابة عن الامة وبالاصالة عن انفسنا »، والا كانت الذات الجماعية ، هي ذات جماعة المثقفين بالجمال المجرد ، الصرف ، لانهم استطاعوا (او لان ظروفهم الاجتماعية وفرت لهم) ان يوفروا شيئا من ذواتهم ، يدمجونها بعضها في البعض ، لكي ينتجوا ذاتا جماعية ، خاصة بفئة واحدة من فئات الامة ، وهذه فلسفيا ،ستكون ذاتا فردية من مستوى آخر .

وبهذا المعنى يكون الدكتور ميشال سليمان قد عرض نظرية عن الشعر الانموذجي ، الموجه الى جمهور انموذجي ، وفرت له ظروفه القدرة او الاستعداد لتلقي الشعر ، ومن ثم الانفعال به ، وتذوق الجمال فيه ، والاستمتاع به « الرعشة الجمالية » التي يحدثها . ولم يقدم نظرية عن الشعر العربي ، الذي لا يمكن ان ينفصل، في النظرية ولا في التطبيق ، عن جمهوره ،اوعن « الـ .. جمهور » .

* * *

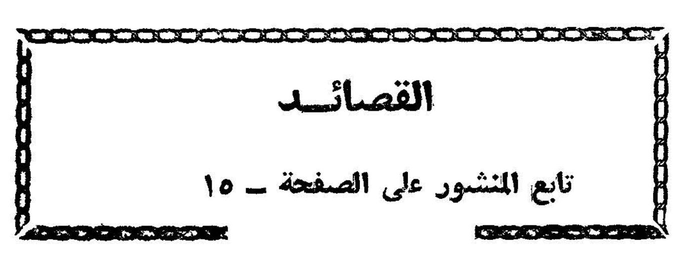
ولست اعتقد ان الشعراء الذين نشرت قصائدهم قد صاروا بحاجة الى مزيد من النقد، بعد المعالجات النقدية التي قدمها الاساتذة الدكاترة عبدالقادر القط وسهيل ادريس وابو العيد دودو واحسانعباس وصدقي اسماعيل واحمد ابو سعد وابو القاسم كرو .

ولا شك ان كثيرين من هؤلاء الشعراء كانوا يشكون في امكانية ان يقدم النقد معالجة نقدية وافية بعد قراءة واحدة صبيحة كل امسية . وقد تقدم بهذا الاعتذار ـ تقديما وافيا ومسهبا ـ الاستاذ الدكتور احسان عباس . ولكن من المؤكد ان كثيرين من النقاد كانوا يستندون الى خبرتهم الطويلة في التذوق ، والى معرفتهم السابقة بمميزات كل شاعر ـ او مميزات اغلب الشعراء ، في معالجاتهم النقدية التي قدموها .

* * *

وبعد ، احسب اننا خرجنا باسئلة اكثر مما اجبنا عليه من تلك الاسئلة التي وجدناها مطروحة علينا في البداية . واحسب ان مهرجان المربد وان لم يقدم اجابة شافية على اسئلة تتعلق بوضع الشعر في حياة الامة وفي وجودها الثقافي الآني ، فانه على الاقل قد اشار الى طريق العثور على اجابات الاسئلة التي طرحها شعراؤه ـ لا بقصائدهم وانما بمعنى العلاقة التي قامت بينهم وبين جمهور المهرجان ـ والاسئلة التي طرحها الجمهور ـ لا بتذوقه للقصائد ـ وانما بموقفه من المهرجان ومن الشعراء ، والاسئلة التي طرحها النقاد ، لا عن طريق النقد ، وانما عن طريق محاولة العثور على معبر يربط بين الشعر وثقافة الامة وبين الجمهور !.

سامي خشبة


تابع المنشور على الصفحة ـ ١٥

يتعذر على القارىء اكتشاف الوحدة القائمة او المفترضة وراء صورها الجزئية المتراكمة على نحو يمزق ترابطها الفني .

٣ ـ طقوس تعذيب الذات

يقول استاذنا الدكتور عبد القادر القط في تعليقه على قصائد الامسية الاولى في مهرجان المربد (احسست اني لا اشهد مهرجانا شعريا بل مناحة تقليدية من تلك المناحات التي اصبح يطيب لنا ان نقيمها من حين الى حين لنلطم الخدود ونشق الجيوب ونمارس عقدة « تعذيب الذات » التي يبدو انها اصابتنا جميعا) ونحن معالدكتور الناقد في نقده لتلك الظاهرة التي تفشت في شعرنا العربي بعد هزيمة حزيران ، ولكننا نود ان نفرق بين نوعين من تعذيب الذات، احدهما مرض ناشىء من فقدان الاتجاه والرؤية الجدلية للواقع والاحساس الكامل بالعجز وهو ما تحدث عنه الدكتور ، والاخر شبيه به من ناحية الشكل ولكنه اشبه بالطقوس السحرية والشعبية الشديدة القسوة والتي تهدف الى تحرير الذات عن طريق تدريبها على تحمل الالم ، حتى لا يقهرها وتتمكن من مواجهته متمثلا في قسوة الواقع وعدوانيته .. امتحان اختياري للقدرة الانسانية او كما يقول الشاعر خالد علي مصطفى من قصيدة « كتاب المراثي » (هلموا نمتحن الارض ـ نلم مناسكها) . بهذا الوعي الذي يكشف في صور العذاب المتعددة عن نقاء معدنه الانساني يظل الفارس والشاعر قادرين على الوقوف على اقدامهما وسط الهول موجهين سهام البصيرة النافذة نحو الاعداء .

وتاتي بعد ذلك قصيدة الشاعر محمود علي السعيد « الصيف

ودورة المنجل » تأكيدا لعقدة تعذيب الذات فلا تفعل القصيدة اكثر من ترديد الاحساس بمهانة الهزيمة في اطار صياغة غنائية اعتنت فقط بتجسيد احساس الشاعر على حساب العناصر الاخرى ـ التاريخ الاشارة الرامزة الى البطولة ـ التي بدت واهية في ارتباطها بمحور القصيدة العام ، غير مقنعة او قادرة على انقاذ التجربة الشعرية من السقوط في بئر تلك العقدة النفسية .

ويعود بنا الشاعر محمد الهجري الى صورة جديدة لقدرة الفنان العربي على تخطي حاجز تعذيب الذات ، فهو يصور الهزيمة على نحو شديد الايلام ، وتتحول صورها في قصيدته المركزة الى ايقاع كابوس معذب ، ولكنه مع ذلك يستطيع ان يرى الشاطىء ولو من بعيد ، ويستطيع ان يحس بالبركان تحت السطح الساكن ، مما يجعل من عذابنا بالهزيمة قضية لا قدرا .

ويخطو الشاعر علي سليمان بنا خطوة اخرى الى الامام في قصيدته « الحب في ساروجا » فهو مثل خالد مصطفى لا يكتفي بحمل مسئولية الجريمة التي نشارك جميعا في حمل عبئها بالفعل او بالصمت واللامبالاة وانما يسلط الضوء على الاعداء ويسميهم ويكشف حقيقتهم في نفس الوقت . فهل تحتاج المعركة بعد ذلك الى دعوة او تحميس خطابي او حلم متفائل بالخلاص ؟

٤ ـ السخرية في الشعر الحديث

في قصيدتي الشاعرين احمد عنتر مصطفى وفتحي فرغلي يتزايد دور الوعي في التجربة الشعرية وتتسم كلا القصيدتين بطابع عقلي ساخر ينشأ من الادراك العصري لضخامة التناقضات في حياتنا بعد ان اصبح التعبير التراجيدي عن مآسي الحياة العصرية عسيرا في زمن بامكانه تزييف كل القضايا على موائد المؤتمرات وداخل اجهزة الدعاية الباطشة . ولعل الهدف الاساسي لشعرنا الحديث الساخر هو احداث صدمة للقارىء تفسد الفته مع مثل هذه الحياة وتمزق نسيج تعوده عليها ، وتفتح عينيه على حقيقتها المتناقضة مرة اخرى . ولقد سبق شاعرينا على الدرب نزار قباني وامل دنقل ولكنهما جاءا صوتين متميزين عن سابقيهما ومتميزين ايضا كل منهما عن الاخر .

ينطلق احمد عنتر في قصيدته « قراءات حرة .. » من التناقض الموجود في حياتنا بين القول والفعل ويصب سخريته في اطار الحكمة القديم ويوفق في المزج بينه وبين التعبير المتحرر الحديث . على ان ما يلفت النظر في هذه التجربة ان الاجزاء المنصبة في الاطار القديم تبدو اكثر معاصرة في ايماءاتها من الاجزاء المتحررة الشكل ولكن القصيدة ككل تحقق وحدتها الفنية ، بقدر كبير من التوفيق لا يصيبه الا القليل من التكرار في المعاني .

اما قصيدة فتحي فرغلي « خمس قصائد » .. فتصور التناقض بين الحياة والحلم الانساني وهو تناقض قديم بعيد الجذور ولكن ما يفجره ويمنحه طابعه الحديث الساخر هو اتساع المسافة بينهما في زماننا لدرجة خرافية يتعذر معها الحوار بينهما هما الساكنين نفس الشرنقة الطينية ، وربما لذلك السبب يغلب الطابع المأساوي على التجربة الشعرية عند فتحي فرغلي على طابع السخرية العقلية ، خلافا لما نجده عند احمد عنتر من سيادة الطابع العقلي الساخر ، وان صبت كل من قصيدتيهما في نفس الهدف الا وهو ايقاظ القارىء على حقيقة التناقض الذي نحياه . ذلك التناقض الذي قد يالفه الناس ويصبح شيئا عاديا ، فلا يشعرون به اذا ما استسلموا لمنطق العادة الرهيب .

القاهرة شوقي خميس

القصص

تابع المنشور على الصفحة ـ ١٦

الواقع الخارجي وندف الحقائق الصلبة والاخبار المروعة فانها تؤكد استحالة ان يعيش هذا الفلسطيني المغترب بعيدا عن قضيته ، فهو اسير لتاريخه القديم من ناحية ، ولتصور الاخرين عنه من ناحية اخرى ولفاعلية هذا التاريخ وذاك التصور في صياغة حاضره ومستقبله من ناحية ثالثة . اما اللحظات المتوهجة المقتطعة من الماضي والممتزجة بنثار الذكريات فانها تمزج شهوة الحياة فيه بشهوة الحرية والحنين الى الارض الام .

وقد استطاع هذا الانسياب في بنيان القصة ان يجعل المراوحة بين هذه الاساليب البنائية المختلفة هي الوجه الفني للمراوحات العديدة في طبيعة هذه الشخصية الفلسطينية الغريبة والمغتربة معا وهي تكتوى بنيران المفارقه بين انغماسها في الجنس والضياع في لندن وانسفاح دم المقاتلين في احراش عجلون وبالقرب من حدود لبنان وعلى مرتفعات الجولان .. وهي مفارقة ترسم بمهارة فنية ملامح اجابة ناضجة على هذا التساؤل الذي تصوغه المفارقه .. لماذا كان موتهم هناك بلا ثمن ؟! ولماذا لم يستطع هذا الموت الدامي ان ينتزع بطلنا المغترب من منفاه الاختياري ؟!

النهر والمصب

تشير (النهر والمصب) لمحمد كمال محمد الى تلك المفارقه بين العثور على كنز قصصي والفشل في الاستحواذ عليه .. فقد عثر صاحبها بحق على نموذج انساني خصيب ، وعلى لحظة في حياة هذا النموذج قادرة على تفجير هذه الحياة بالرؤى والدلالات . لكنه ضيع هذا الكنز المنطلقي بطريقة المعالجة التقليدية التي اهدرت جزءا كبيرا من امكانيات هذه القصة . التي ظلت برغم كل شيء ، وبقوة اللحظة والشخصية وحدهما ، قصة جيدة وكان بامكانها ان تكون قصة رائعة . فان يستيقظ هذا الهريدي المسحوق المحبط المحبوس في قمقم من حديد حقيبة السيارة وهي تذرع المسافة القصيرة بين «دمياط» و « رأس البر » مرورا « بالسنانية » على خبر ظهور وقف باسمهم فجأة ليس بالشيء العادي .. لانها لحظة قادرة على تفجير كل احلام وصبوات هذه الشخصية الانسانية البسيطة .. واحلام مثل هذا الرجل المهدر الرجولة لانه ما زال برغم كل شيء ، مجرد صبي للسائق الذي ضيع كل شيء على الكيوف ، احلام مثل هذا الرجل ليست شيئا تجريديا ولكنها تنطوي على طبيعة رؤيته للواقع الذي يحياه وعلى نوعية تصوره للصورة المعدلة له . وقد استطاع الكاتب ان يدرك هذه الحقيقة وان يفطن الى الطبيعة الحسية لهذا النموذج البشري والتي تنأى به عن العقلانيات والتجريدات وتدفعه الى تحويل رؤاه وتصوراته واحلامه الى نوع من الحلول الجسدية والتصرفات الاجرائية . وهي تصرفات تحمل في تضاعيفها ثقل وقع المفاجأة على نفس هذه الشخصية وعلى تكوينها . فراحة الحلم والتصور بالنسبة لها وهي لا تطيق ان تعيش معه او تصبر على رؤاه وهي تتشكل في الخيال على هيئة صورة كاملة .

غير ان ادراك الكاتب لهذه الحقيقة لم يرافقه ادراك من نفس النوع للطبيعة الشاعرية لهذه الحقيقة ، ولا للادوات البنائية القادرة على تجسيدها . ومن هنا بدا هذا الادراك باهتا الى حد كبير .. وغرق في التفاصيل غير الموظفة وفي لجاجة الحوار التي تقترب من الثرثرة حتى كاد ان يختفي . واوهنه فقدان التوازن في مبنى القصة حيث

تلمس تطويلا في المواقف التي تحتاج الى تركيز واختصارا ولا أقول تركيزا في المواقف التي تحتاج الى استقصاء وتعميق .. ولولا ذلك لاستطاعت القصة ان تكون شيئا متميزا وناضجا واصيلا .

حدث ذات يوم في ((الجبل الاقرع))

قصة احمد بوزفور (حدث يوم في الجبل الاقرع) قصة مغربية الى اقصى حد ... مغربية المناخ والموضوع والشخصية .. مغربية البناء بمعنى البدائية والتلميحية معا .. انها قصة صياد وقنيصة .. ليست قصة هذا الصياد المحدد وهذه القنيصة المحددة . ولكنها تطمع الى ان تكون قصة كل الصيادين المغربيين وكل الفرائس المغربية اذا جاز التعبير .. والى ان توحي الينا بذلك من خلال لغتها الشاعرية وبنائها الذي يقترب من بناء القصيدة ذات الحركات الثلاث .. في الحركة الاولى الخطة والعزم والمبادرة .. فيها امتطى الصياد العصري صهوة سيارته واستبدل بوقع الحوافر على الارض الحجرية او بسوخ اخفاف الجمال في الرمال الصحراوية هسيس العجلات على الاسفلت . وصحب معه البندقية والمجلة والرصاص وهو يخرج من المدينة في الليل ممتلئا بالتصميم على التحقق والعودة اليها بعد نهار كامل متسللا كالشبح ولكن ناقة الحديد تحته مثقله بالصيد والغزلان .. في الحركة الثانية اصطدام الخطة بالواقع وتمرس الصياد على المناورة وتعديل جزئيات الخطة .. وهي حركة كان لا بد ان يحشر لها الكاتب قدرته اللغوية التي تبدت في القسم الاول من القصة لكنه للاسف عالجها بشيء من التسرع ولجا فيها الى السرد المكتظ بالكلمات السقيمة مثل ((غضب هدأ .. حزن .. جلس حزينا)) وهي تتعاقب لتسجل ثقل اختصار الحالة الانسانية في انفعالات متعاقبة لا تجسد فيها ولا حيوية . ولو استبدل الكاتب هذا الاسلوب باسلوب اكثر تجسيدا وشاعرية لاستطاع تنمية الايحاءات والدلالات التي باح بها القسم الاول من القصة او الحركة الاولى من بنائها الشعري والموضوعي معا . لكن هذا اللجوء الى الاختصار حد من افق القصة وقعد بدلالاتها الايحائية عن الاستمرار في فاعليتها لتسلمنا تلقائيا الى ما يحدث في الحركة الاخيرة من القصة .. حركة التحقق وبلوغ الارب والاستفادة من تاريخ المناورة . وهي حركة حادة وقصيرة ودالة الى اقصى حد .. استطاعت معها القصة ان توحي بشاعرية وبساطة بالكثير مما في الواقع المغربي من رؤى واحاسيس .. وان تنقل الى القارىء دفقه شعورية تمنحه اتجاها صحيحا لرؤية الكثير من جزئيات هذا الواقع وتفاصيله .. ولا اريد ان استطرد في تفاصيل هذه الجزئية حتى لا يصبح النقد عبئا على العمل الفني وعلى كاتبه على حد سواء .. وحتى لا يقع في تحديد اشياء هي بطبيعتها غير قابلة لهذا النوع من التحديد ومتأبية عليه .

نهار مشرق

قصة (نهار مشرق) لمحمد رؤوف بشير لا تنتمي الى هذا العقد من تاريخ القصة القصيرة ، ولكنها تنتمي الى تيار ساد في الخمسينات واعتمد على منهج يحاول ان يوقع الواقع في حبائل رؤى الكاتب المسبقة عنه ودعى خطأ بالواقعية الاشتراكية ، وهي منذ عنوانها نهار مشرق تحاول ان تنبهنا الى تلك المفارقة الزاعقة بين ذلك الاشراق الرائع غب المطر وتلك الفظاظة المجتمعية القائمة التي تكاد تسحق بكلاكلها الثقيلة شخصية ماسح الاحذية الفقير وزوجته وابنه الوليد . ولا تكتفي بهذه المحاولة بل تمعن في الوصول بالخطوط الى نهاياتها الخطابية الزاعقة . فلا بد ان تستمر الامطار لعدة ايام ، ولا بد ان يتوافق هذا الاستمرار مع ميلاد الطفل الجديد ومع الفترة التالية له بقليل حيث لا تستطيع الزوجة العمل . ولا بد ان تبوء الفكرة التي بدا وكانها الخلاص الوحيد بالفشل .. والفشل لا يتم بطريقة هادئة .. فبين هذا النوع من القصص والهدوء الانفعالي ثار قديم . ولكنه يتم باعلى ما في طاقة القصة على الصراخ .. فبعد ان علق ماسح الاحذية الامل على الدور الاخير بعد ان اغلقت في وجهه كل الابواب . لا بد ان يكون بهذا الدور الاخير شاب عابث غني يقضي وقته في اللهو مع فتاة بشقته ولا يعبأ بان يموت ماسح الاحذية جوعا او لا تجد اسرته ما يقيم اودها . ولا تكفي كل هذه التوليفة المتعملة بل لا بد ان تكون النهاية ميلودرامية وزاعقة وان يغلق هذا الشاب العابث الباب في وجهه بقوة فيتدحرج الماسح والصندوق على السلم ، وتتحطم ادواته وتلطخ اصباغه سلم المبنى الانيق .. ويهوي هو على السلم لا نعرف ان كان قد مات ام تحطمت ضلوعه فقط .. فالكاتب يتصور انه يتركنا لنوع من النهايات المفتوحة . حيث لا نعرف النتائج الحاسمة لسقطته من اعلى السدرج لخمسة طوابق كاملة .. ولا ندري ما هو مصير زوجته وطفله الوليد المعلق به .

وفي القصة قدر هائل من النوايا الطيبة .. وعدد من المقولات الخطابية الزاعقة .. المقحمة مثل ((كان ثمة شيئان يتوزعان بعدالة متناهية . الشمس الساطعة وغطاء القطن الثلجي . اما ما تبقى فقد كان الغيم فيه واضحا وقاسيا حتى على صعيد شخص ماسح الاحذية .. الخ)) وهي مقولات يريد الكاتب عبرها ان ينبهنا الى البعد الاجتماعي والاقتصادية في قصته .. وكأنه لا يثق في قدرة هذا التصميم المتعمد الذي بنى به القصة على ان ينقل لنا هذا البعد الاجتماعي والاقتصادي الذي يريد ان يبلوره .. وله كل الحق ، لان مثل هذا التصميم الزاعق لا ينقل شيئا مهما توفر له من حسن النوايا وسلامة القصد

قصاصات ورق المسخرة

تقترب قصة (قصاصات ورق المسخرة) لحسني محمد بدوي من القصة السابقة من الناحية الموقفية وان لم تتطابق معها تماما . لانها مع انطلاقها من نفس وجهة النظر التي تنطلق منها القصة السابقة في رؤية الاشياء وهي وجهة النظر التي ترى كل شيء محكوما بحتمية ذات بعد واحد ، تنجح في ان تخفي هذه الرؤية في طيات نزعة ذات طابع وجودي موشح برداء من العبثية . لكنها لا تنجح في الافلات من اسار تلك النبرة الانفعالية الزاعقة ، او في تبرير تلك الازمة المفتعلة التي يعيشها بطلها وقد اظلم العالم في وجهه فجاة واختلطت فيه الموجودات والقيم اثر معرفته بان مباراة الكرة التي عقد العزم على مشاهدتها هذا اليوم قد الغيت بسبب سوء الاحوال الجوية . فليس من المعقول ان يصبح انسان ما ((اتعس خلق الله . كغريب يجوش عالما غريبا)) لسبب كهذا .. صحيح ان هنا بعض الايحاءات الواهنة التي تريد ان تقول بوجود نوع من الخواء الروحي في اغوار هذه الشخصية . وبوقوعها تحت وطاة مجموعة من الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية .. لكنها تظل في نطاق الايحاءات الواهنة ولا تبرحها . لا تستطيع ان تعمقها محاولة الكاتب لخلق نوع من التوازن الدال بين ضياع بطله في شوارع الاسكندرية وضياع الفتاة غريبة الاطوار التي يتحدث اعلان الصحيفة عن مكافاة سخية لمن يرشد عنها .

وهو يحاول ان يوظف هذا التوازي بصورة فعالة في الجزء الاخير من القصة .. تندمج صورة عابرة الرصيف الحلوة في صورة فتاة الاعلان الضائعة ويمتزجان معا بحلمه بمغامرة تفك حصار الاحباط المضروب من حوله . لكن هذه المحاولة وهي تتم في قبضة الموت تتم بنوع من السيمترية التي لا تتيح للحوار بين الجزئيتين المتوازيتين نوعا من الجدل الخلاق العامر بالايحاءات القادر على تعميق دلالات الموقف والشخصية في وجدان المتلقي وفكره معا . ومن هنا لم تتمكن القصة من بلورة الروافد التي ترتوي منها ازمة بطلها . ولم تقنعنا بصدق هذه الازمة ولا بعمقها .. بل ظلت مشتبكة بخيوط تلك الرؤية الشاحبة ذات البعد الواحد في رسمها للموقف وفي تقصيها لابعاد الشخصية على السواء .

القاهرة

صبري حافظ

الفلسفة البنائية

تابع المنشور على الصفحة ـ ١٣

مشروطة باخرى مثلما هو الحال في كل نسق عضوي . ان مثل هذا النسق العضوي ، باعتباره كيانا متكاملا ، يمتلك ضروراته الخاصة به كما ان تطوره في اتجاه الوحدة المتكاملة يكمن في اخضاعه كل عناصر المجتمع او في خلق ما يفتقر اليه من اعضاء . هكذا ، ففي مجرى التطور التاريخي ينصهر النسق في كلية واحدة » .

ان هذا ولا شك اكثر التعريفات شمولا لمفهوم البنية ، ولا تكاد البنائية المعاصرة تضيف أي شيء جوهري اكثر من محاولات الصياغة الرياضية لهذا المفهوم .

أليس ثمة احتمال ان التباين بين البنائية الماركسية يبدأ عند تعريف قواعد تطبيق مفهوم البنية ؟ ان البنائية تعطي الاسبقية المنهجية للمعالجة الآنية Synchronic ثم تأتي بعدها المعالجة « عبر الزمنية » Diachronic وكما سوف نرى ، فان الفهم الصائب لهذا المبدأ يبين عدم وجود اختلاف جوهري بين الماركسية حول هذه القضية . فما الذي يشير اليه حقا ، هذا المبدأ في اكثر معانيه تحديدا ؟ ان التطبيق الصائب وحده لمبادىء البحث المنهجية يستلزم ان نفرق بشكل واضح بين دراسة بنية معينة من زاوية حالتها وادائها الوظيفي في وقت معين ، اي « المعالجة الآنية » وبين دراسة طريقة تغير هذه البنية عبر الزمن ، أي المعالجة « عبر الزمنية » .وبكلمات أخرى ، لا ينبغي ان تخلط بين الحالة التي عليها البنية وبين عملية تغير مظهرها . يضاف الى ذلك ، انه اذا كان التاريخ هو ، حقا ، تاريخا لابنية وليس تاريخا لعناصر متفرقة ، فانه ينبغي على المرء ، وفقا لهذا المبدأ ، ان يعرف اولا الحالة التي عليها هذه الابنية ليصبح قادرا بعد ذلك على ان يكتشف تاريخها . ان هذا التفسير يبين ان مبدأ البنائية الاساسي لا يتناقض مع التفكير الماركسي ، بل ويمكننا ان نشير ثانية الى ماركس الذي طبق منهجا مماثلا في تحليل الظواهر الاقتصادية للرأسمالية .

لقد كان هدف ماركس ان يبين حتمية ان ينهض ، وبطريقة ثورية مجتمع اكثر تطورا ذو نمط اشتراكي بدلا من المجتمع الرأسمالي ولم يستدل ماركس على ضرورة ذلك التغير بمذاهب تجريدية عن التطور ، وانما عن طريق تحليل عميق لكل من الابنية الداخلية للاقتصاد الراسمالي والاداء الوظيفي المستقر ظاهريا لهذا الاقتصاد . وهكذا ، انطلق ماركس من الابنية الى التاريخ .

وحينما تحدث ماركس عن منهجه في تحليل المراتب الاقتصادية كان يؤكد :

« سوف يكون من المستحيل والخطا ان نتناول المراتب الاقتصادية بنفس النظام الذي لعبت به دورا حاسما في التاريخ . بل على العكس من ذلك ، فان النظام تحدده العلاقة القائمة في أي مجتمع برجوازي معاصر . كما ان هذا النظام ، يتناقض بكل معنى الكلمة ، مع ذلك الذي يبدو انه الترتيب الطبيعي او انه متطابق مع سياق التطور التاريخي .ان الامر لا يتعلق بالاوضاع التي شغلتها العلاقات الاقتصادية تاريخيا في مختلف التكوينات الاجتماعية المتعاقبة ، وليس هو ايضا مشكلة تتابعها في الفكرة (برودون) التي تحرف مفهوم العملية التاريخية . وانما تتمثل المشكلة في تدرج هذه المراتب داخل المجتمع البرجوازي الحديث .

ولا شك ، ان هدف الاقتصاديات هو ان تكشف عن قوانين تطور التكوينات الاجتماعية ـ الاقتصادية ، غير انه لا يمكن انجاز ذلك الا بعد تبين العلاقة الداخلية بين الاوجه المختلفة للكيان موضع البحث . هكذا فحسب يمكن اظهار الحركة الحقيقية بشكل صائب . ووفقا لهذه الخطة تم بالفعل تصور كتاب « رأس المال » . فالجزء الاول يحلل الظواهر التي تشكل عملية الانتاج الرأسمالي ، والجزء الثاني تم تخصيصه لعملية التوزيع التي تكمل عملية الانتاج ، وفي الجزء الثالث اصبح ممكنا « وصف الاشكال العينية التي نشأت عن حركة رأس المال في مجموعها » ، (كارل ماركس ، رأس المال ـ موسكو ١٩٦٢ الجزء الثالث صفحة ٢٥) .

ولو ان كتاب « راس المال » قد تم استكماله لكان قد انتهى ، حسبما اشار ماركس في مناسبات عديدة ، بتحليل للصراع الطبقي ، اي تحليل الحركة الاجتماعية التي تزيل التناقضات الكامنة في اسلوب الانتاج الرأسمالي . وبكلمات أخرى ، لقد تدرج بحث ماركس من « التشريح الدقيق » للاشكال الاقتصادية الاولية الى المعالجة « عبر ـ الزمنية » فالى العملية التاريخية في مجموعها .

يتضح من هذا انه قبل ان يستخدم منهج البنائية في مجال اللغويات ، والاثنولوجيا ، وعلم النفس ، بأمد طويل كانت قيمته العملية قد تم اظهارها في تحليل ماركس لظواهر المجتمع البرجوازي الاقتصادية .

الاختلاف الجوهري مع الماركسية :

ان كل ما تقدم يمكن ان يخلق انطباعات بانه ليس ثمة خلاف جوهري بين المنهج البنائي الجدلي . ويوحي بهذا ايضا قول ليفي ـ شتراوس انه قد استعار مفهومه الاساسي عن البنية من « ماركس وانجلز واخرين « ، بل ويستطرد قائلا :

« انني اريد ان أعيد توحيد كل انجازات الاثنولوجيا خلال الخمسين عاما الماضية في الاتجاه الماركسي » (الانتروبولوجيا البنائية، باريس ١٩٥٨ صفحة ٣٦٤) .

وفي كتابه « المدارات الحزينة » ، نجد بين ملاحظاته عن سيرته الذاتية العبارات البالغة الدلالة الآتية :

« لقد هزني ماركس . فمن خلال عقله الجبار اطلعت على الاتجاه الفلسفي منتقلا من كانت الى هيجل : ان عالما باسره قد فتح امامي. ومنذ ذلك الحين لم يفارقني هذا الاحساس ، ونادرا ما احاول معالجة اي قضية من قضايا علم الاجتماع او الاثنولوجيا دون ان أنعش افكاري اولا بقراءة بضع صفحات من كتاب « الثامن عشر من برومير ، لويس بونابرت» ، او كتاب « نقد الاقتصاد السياسي » .

(المدارات الحزينة ، باريس ، صفحة ٤٤) .

اننا امام وضع قد يصعب ان نفهمه : لماذا اذن لا يعتبر البنائيون انفسهم ماركسيين ؟ ولماذا يصرون على تسمية المنهج الذي يزعمون انهم استعاروه من ماركس المنهج البنائي وليس الجدلي ؟ ان هذا السؤال يذكرنا بآخر ، ففي الايام التي اعلن فيها سارتر اتفاقه الكامل مع الفلسفة الماركسية ، طرح سؤاله عن سبب التزامه بالوجودية . وحسبما هو واضح من تطور سارتر النظري والسياسي فان الاجابة هي : لا يمكن للمرء ان يبشر بالوجودية دون ان يرفض في نفس الوقت الجوهر الحقيقي للماركسية ، والبنائية ينطبق عليها نفس الامر رغم كل اختلافاتها عن الوجودية ، فان رفضها ان تكون متطابقة مع المادية الجدلية ليس مجرد قضية اصطلاحات او التمسك بمكانة نظرية ، وانما هو تعبير عن اختلاف جوهري مع الماركسية ، وهذا ما يتضح في القضايا الاساسية التالية :

(١) ان منهج البحث عند البنائيين لا يؤكد اسبقية المعالجة « الآنية » على المعالجة « عبر ـ الزمنية » في بساطة وحسب ، وانما يفصل بين الجوهر الحقيقي لهذين المدخلين الى درجة تعوق وحدتهما الداخلية تماما . ولا تمضي البنائية بالطبع ، الى حد ان تستعرض

الموضوعات بشكل استاتيكي بحت او الى حد ان ترفض المعالجة « عبر الزمنية » . غير ان ما يسمى « النظرية البنائية حول المعالجة عبر الزمنية » انما ترفض في واقع الامر الحلول الملائمة للقضايا التاريخية .

فبينما توافق البنائية على ان الابنية تتطور عبر الزمن نجدها لا تعالج ذلك باعتبارها عملية تاريخية مسقطة في المستقبل ، وانما على العكس من ذلك ، تتناوله على انه حركة نحو الاكتمال ومن ثم نحو الخمود . وعلى هذا النحو يكتب أ . ج جريماس ، عالم اللغويات ، قائلا :

« ان التاريخ ليس نقطة انطلاق مثلما يقال دائما ، وانما على العكس ، هو اكتمال ، انه « اشبه ما يكون بالفرملة وليس المحرك » . ومن ثم يرى « ان ثمة قسطا كبيرا من الحقيقة في القول الشعبي المأثور : مهما يتغير يظل كما هو نفس الشيء » .
(الازمنة الحديثة ، نوفمبر ١٩٦٦ صفحة ٨٢٣) .

ان هذا القول يتجاهل ما هو جوهري : التاريخ كعملية تطور مستمر وغير محدود للمجتمع الانساني ، أي التاريخ مثلما هو حقا . وأينما سلمت البنائية بالتغيرات في الابنية نجدها تعتبر ان التغيرات مجرد « انفجار في البنية » ناتج عن تصادمها مع الظروف الخارجية . وهذا يعني انكار القوانين الداخلية للتطور التاريخي . هكذا ، يترك التاريخ طلقا ، اي ينظر اليه وكأنه مجرد تتابع تصادفي لحقب وفترات غير مترابطة . وفي « الكلمات والاشياء » نجد م . فوكوه يعتبر ان الحقب في تطور المعرفة اقرب ان تكون منظاراً نرى من خلاله التغير من ان تكون عملية مستمرة من التطور التقدمي للمعرفة . وعلى عكس الفهم الجدلي للتاريخ والابنية في وحدتها العميقة فتؤكد البنائية — التي تنكر هذه الوحدة — الثبات النسبي للابنية . وهذا يضعها في حلقة مفرغة ، بمعنى انها تتأرجح بين الابنية بدون تاريخ حقيقي وبين التاريخ بدون ابنية حقيقية .

(٢) ان الماركسية تقدم فهما منطقيا عميقا لوحدة الابنية والتاريخ، وتكشف عن القوة المحركة لكل العمليات ، اي ، التناقض الجدلي . فمن زاوية وحدة الاضداد يتضمن هذا الفهم كلا من الثبات النسبي للابنية والقانون الذي يحكم تتابع مراحل التطور التاريخي . غير ان التناقض الجدلي يعني ، في نفس الوقت ، صراع الاضداد ، ومن هنا يكشف عن الدينامية الداخلية للبنية والتغيرات الكيفية التي تحدد تاريخها الواقعي .

ان التناقض الجدلي غريب على البنائية . وتلك سمة رئيسية تميز منهجها. فهي تقر فقط بالتتام المتجاور المشترك للحقائقوالظواهر والابنية، أي الشكل الخارجي او الصورة الشاحبة للتناقض الجدلي. ان البنائية تهتم ، كقاعدة عامة ، بالتتام المتجاور لعناصر اي نسق او اخر مثل نسق القرابة او نسق التصورات . وتلك ليست خاصية التناقضات الجدلية ، ذلك ان الاداء الوظيفي لعناصر اي نسق يرتبط بميكانزم الظاهرة اكثر من ارتباطه بالديالكتيك .

ان الهدف الاساسي لاي تحليل علمي هو ان يبين ان الثبات الظاهري لهذه الميكانزمات يحجب العمليات المتناقضة التي تنشأ عنها الميكانزمات ذاتها والتي تحولها في مجرى التطور الاساسي الى ميكانزمات جديدة . والماركسية لا ترفض تحليل الميكانزمات العينية للتطور الاجتماعي ، ودليل ذلك تحليل ماركس ، في كتاب رأس المال لتحول ميكانزم الدورة على شكل : سلعة — نقود — سلعة ، اي القاعدة الخاصة بالسلعة البسيطة الى القاعدة العامة لرأس المال ، اي الى الدورة في شكل : نقود — سلعة — نقود . وان فهم تناقضاتها يساعدنا على فهم ميكانزم عملية خلق فائض القيمة وعملية الصراع الطبقي .

ان منهج ماركس لا يتجاهل ميكانزم الظواهر ، وانما يركز على كشف جدلية العمليات التي وراء ثباتها النسبي . ولقد كان ذلك هو المنهج الجدلي العلمي الذي مكن ماركس من ان يثبت ان :

« المجتمع الراهن ليس بلورة صلبة وانما نظام قابل للتغير بل ودائم التغير » . (راس المال ، المجلد ١ صفحة ١٠) .

وفي هذا الصدد ينبغي ان نعتبر المنهج البنائي معاديا للجدل .

(٣) لماذا لا ترى البنائية التناقضات الجدلية ، أي حلقة الوصل بين التاريخ والبنية ؟ والاجابة هي ان البنائية تنكر الجوهر الاساسي للتطور الاجتماعي ، أي جدلية جوهر المجتمع الانساني ، ونعني بذلك، جدلية الانتاج الاجتماعي للقيم المادية . وهذا هو بيت القصيد : ان جدل ماركس العلمي لا ينفصل عن ماديته ، ذلك ان جدلية كل أوجه الوجود الاجتماعي والوعي الانساني متأصلة في النشاط المادي ، ومن ثم فان الميزات الجزئية للبنائية لا يمكن ان تكون ذات فعالية جادة مهما بلغت قيمتها طالما انها تنكر الاساس الذي يعين كل الظواهر الاجتماعية .

وليس ثمة صلاحية ايضا في زعم البنائية انها منهج شامل لمعرفة كل الظواهر والعمليات . فان نقطة انطلاقها هي ان اللغةوالابنية اللغوية بمثابة مطلقات يفترض انها تحدد كل العوامل الاجتماعية الاخرى . ان ليفي — شتراوس مثلا يقول :

« ان اللغة هي اساسا ظاهرة ثقافية (تميز الانسان عن الحيوان)»
(الانثروبولوجيا البنائية ، صفحة ٣٩٢) .

وهذا يعني ان اللغويات بمثابة النظام الموجه لكل العلوم الانسانية مجتمعة . وتلك هي البديهية الاساسية للبنائية . ويبدو ان البنائيين لا يريدون ان تكون افكارهم متسقة : فبينما يطالبون بتحليل العناصر وروابطها داخل اي نسق ، نجدهم يعزلون عاملا واحدا ، اي عنصرا واحدا ، ثم يعلنون ان له الاهمية الحاسمة .

ان ديكارت استطاع في عصره ان يعتبر ان اللغة بمثابة الشيء الوحيد الذي يميز الانسان عن الحيوان . وفي عصرنا الراهن ثمة برهان علمي على وجود نسق للعوامل السببية تشكل اللغة احد عناصره الى جانب عناصر اخرى مختلفة تتساوى معها في الاهمية ، عناصر اخرى مثل تشكيل الادوات التي تسهم ، في تحليل الاخير ، في نشأة اللغة في ارتباط وثيق بتطور الوعي الانساني .

ان البنائيين انما يخطئون عندما يعتقدون ان اللغويات بمثابة « النظام الموجه » . وقد اوضح ج. مونيه ، عالم اللغويات الماركسي، وبشكل صائب ، ان نقل مناهج ومفاهيم أي علم الى علم اخر نقلا آليا دون بحث متعمق لاختلافاتهما الحقيقية او المضمون النوعي لكل علم ، انما يؤدي الى احلالالاستعارة محل البحث العلمي . بل ويصل البنائيون الى حد الادعاء بان تجمع اي قدر معين من مفهومات ومصطلحات تتعلق باي مجموعة منعزلة من الحقائق خاصة بالظروف الانسانية انما تقدم « حلا » « لاسرار » المعرفة .

والواقع ان المنهج الخاص بالبحث في أسس واصول المعرفة (المنهج الابستمولوجي) انما هو منهج شكلي بحت وعقيم . كما ان انكار البنائية للمادية التاريخية يعمل بها الى ان التاريخ لغز غير قابل للتفسير ، ويضعها في طريق الانثروبولوجيا المثالية المسدود ، ويدمغها بتعسفية اجراءات منهج البحث في اسس المعرفة .

للدراسة بقية

تعليق بقلم المترجم :

مع تزايد التطورات التكنولوجية الحديثة ، او ما يطلق عليه « الثورة العلمية والتكنولوجية » ، تظهر اشكال جديدة للصراع الدائم بين الانظمة والقوى الاجتماعية المختلفة ، وتنعكس هذه الاشكال في اتجاهات فكرية يدعو بعضها الى القول بان العلوم الانسانية غير قادرة على مواجهة تحديات العصر . وانطلاقا من ذلك تزعم انه ينبغي احداثما يشبه الثورةفي اساليب ومفهومات ومناهج العلوم الاجتماعية لكي تواكب ما حدث من تطورات تكنولوجية . وبدلا من تاصيل الانجازات العلمية الحقيقية في مجال العلوم الاجتماعية ونظرياتها ومناهجها العلمية ثم الانطلاق من ذلك الى محاولة تفهم الآثار الاجتماعية لما يسمى « بالثورة العلمية والتكنولوجية » ، نقول انه بدلا من ذلك ، نجد ان اتجاهات فكرية معينة ـ وان كانت متقاربة الاهداف ـ تحاول ان تتغافل عن تلك الانجازات وعن التاريخ الحقيقي للعلم ، وتدعي ان تلك الانجازات قد عفى عليها الزمن ، ومن ثم ينبغي ايجاد مناهج جديدة لتطوير العلوم الاجتماعية . والهدف من ذلك هو ، بالطبع ، محاولة التاثير في اتجاهات هذه العلوم ومواقفها تجاه القضايا الرئيسية المتعلقة بالانسان والمجتمع وتطوره ، وما يدور فيه من صراعات ، وآفاق مستقبلة . وما ذلك ، في واقع الامر ، الا انعكاس للصراع الاجتماعي وامتداده الى مجال الحياة الفكرية والعلمية .

على ان أهم الحركات الفكرية التي برزت في الاعوام الاخيرة تمثلت فيما يسمى « بالفلسفة البنائية » . وقد انطلقت هذه الحركة من فرنسا اساسا . وهي تحاول ان تقدم منهجا لتحليل مجالات مختلفة مثل :

الرياضيات ، علم النفس ، البيولوجيا ، اللغويات ، علم الاجتماع ، الانثروبولوجيا ، والفلسفة .

وهذه الدراسة التي نقلناها الى اللغة العربية تناقش ما تقدمه البنائية من افكار ، وتحدد موقعها من اتجاهات فكرية اخرى معاصرة وعلاقة المنهج الذي تستخدمه بالمنهج الجدلي خاصة . ومن المفيد ان نؤكد الملاحظات التالية :

(١) تشير الدراسة الى ابرز ممثلي المدرسة البنائية . غير انه ينبغي ان نشير الى ان جان بياجيه ، صاحب الانجازات العلمية الهامة في مجال علم النفس الطفل ، له هو الآخر اسهامات نظرية في افكار البنائية ومنهجها .

(٢) ان الدراسة توضح ان البنائية لا يمكن اعتبارها موحدة الفكر . وفي هذا الصدد نقول ان اعمال بياجيه النظرية خاصة كتابه « البنائية » تؤكد ذلك هي الاخرى . ففي هذا الكتاب يناقش وينتقد بعض افكار ممثلي الفلسفة البنائية الآخرين مثل : ليفي شتراوس . وفي الفصل السابع من هذا الكتاب يعلق على الجدل الذي نشا بين ليفي ـ شتراوس وسارتر قائلا : ان كلا منهما قد تغافل مثلا عن مفهوم « وحدة الاضداد » الذي يرى ـ من وجهة نظره ـ ان البنائية تؤكده مثلما يؤكده المنهج الجدلي تماما .

(٣) ان البنائيين والعديد من المثقفين يضعون اعمال التوسير ، الفيلسوف الشيوعي ، ضمن نطاق الفلسفة البنائية ، كما ان جان بياجيه يصف اعمال التوسير قائلا : انها نوع من تجديد للماركسية بتطعيمها بالمنهج الخاص بالبحثفياسس المعرفة (المنهجالابستمولوجي)، وان التوسير يفصل الماركسية عن الهيجلية ليعيد صياغة الماركسية وفق اصطلاحات البنائية المعاصرة .

لكن التوسير يعترض بنفسهعلى منيفسرون اعمالهعلى هذا النحو، ويحدد موقع اعماله من الايديولوجيات المختلفة ، فهو يقول في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه الشهير « قراءة لرأس المال » ان السبب في اعتبار ان تفسيراته تنتمي الى الفلسفة البنائية هو استخدامه لاصطلاحات البنائيين ، ثم يؤكد ضرورة ادراك ان المحتوي الداخلي لمقولاته ومضمونها ليس بينها وبين الايديولوجية البنائية اي شيء مشترك .

(٤) ان كاتب هذه الدراسة هو « لوسيان سيف » المشرف على سلسلة « المنشورات الاجتماعية » الفرنسية . وربما كانت شهرة « جارودي » ، واهتمامنا باعماله في العالم العربي هي التي جعلتنا لا نلتفت جيدا الى بعض الاعمال الهامة التي يقدمها مفكرون آخرون، وربما كان من اهم الامثلة التي يمكن تقديمها في هذا الصدد « التوسير » المفكر الفرنسي الذي جذبت اعماله اهتمام الدوائر العلمية في السنوات الاخيرة .

القاهرة

احمد القصير



« الاصالة ابـدا »

بقلم حلمي محمد القاعود

كنت اعتقد ان المقابلة التي نشرت في عدد مارس (اذار) من « الآداب » ، لن تثير انفعالا شديدا لدى احد ، كانفعال الاستاذ محمد دكروب . وكنت اعتقد ايضا انها مجرد عملية طرح لقضايا فكرية وادبية تمس واقعنا المادي والمعنوي الراهن وتحاول توصيفه وتقويمه بطريقة ما ، ومن خلال وجهة نظر معينة ، لم تحتكر لنفسها الوصاية على الغير ، او تمارس دور الاكليروس في التأثيم والتبرىء الخ ..!

بيد ان الاستاذ محمد دكروب آثر ان يسقط على هذه المقابلة ومن خلالها مبادىء وافكارا ورؤى ما كانت في الذهن ولا اردناها سلفا . ومن حق الاستاذ دكروب ان يرفض ما يشاء من الافكار ، ومن حقه كذلك ان يصوغ رؤاه وفق المعطيات المطروحة امامه والتي يختارها بمحض حريته ويبني عليها من القضايا والنتائج ما يريد ، لكن ليس من حقه ان يصنف الناس دون معطيات .

واود ان اشير هنا الى بعض النقاط آملا ان تجد صدرا رحبا وافقا واسعا لدى الاستاذ محمد دكروب الذي طالبني بما لا طاقة لي به في هذا الزمان ».

اولا : اعتقد ان الاستاذ الدكتور عبدالسلام العجيلي من الادباء العرب الذين يتخذون موقفا ينتمي بالاصالة ـ وسيأتي كلامي عنها ـ الى واقع امتهم العربية ، في وضوح كامل وبين ، والذي يرصد فكره من خلال فنه وابداعه سوف يجد صدق ما ذهبنا اليه وقد اوضحنا ذلك ذات يوم (راجع الاديب عدد ابريل ١٩٧١) . وما ذكره الدكتور العجيلي في حديثه انما يعبر عن تفكيره الخاص ازاء القضايا التي طرحتها عليه والتي اجاب عليها مشكورا بكل صدق واخلاص ويقين . ويجب علينا ـ في عصر البحث العلمي وحق الناس في الاختيار ـ ان نحتفظ له بمثل هذا الحق ، وننافش افكاره ، وليس هوامشها او اللامرئيات التي لم ترد اساسا ولم يشر اليها احد .

ثانيا : ان طريقة التصنيف التي يلجأ اليها معظم الكتاب ـ في العالم العربي ـ طريقة غير علمية في رأيي وينبغي علينا ككتاب نعيش في وطن مهزوم ان لا نمارس هذه اللعبة ، لانها لعبة خاسرة ضيعت علينا عمرا كاملا من الزمان في الهتاف والتهريج والتصفيق فضلا عن التصنيف . وانت اذا سألت مهزوما كيف ينتصر ؟ فانه سوف يجيب بشيء اخر لا ينتمي الى توصيف كتابنا العرب ،وسوف يقول لك « الماو ماو » ان المقاومة المحسوسة والملموسة في ميدان القتال هي الاجابة الصحيحة لتحرير كينيا وغيرها من بلاد العالم وليس اليمين وليس اليسار . ولعل من المفارقات المضحكة ان تجد من يريد صنع الاشتراكية في فلسطين قبل ان يحرر شبرا واحدا منها ، وان تجد من يهتم بقضية الامية والاتحاد السوفياتي اكثر من اهتمامه بمصير فلسطين وبرطعة يهود على ارضها !

ثالثا : ليست الاصالة وصمة عار كما يرى بعض الاخوة الكتاب الذين يدورون وفق تصميم فكري معين ، فرض عليهم سلفا ..ونحن لا نستحق هذا الوطن اذا لم نحمل مقوماته وصفاته وسماته وملامحه بين حنايانا . ونحن لا نكون عربا اذا لم نحمل بين ضلوعنا هوية العروبة وركائزها منذ تكوينها وبلورتها كظاهرة في التاريخ الانساني . وفي ظني ان الصينيين ليسوا على استعداد للتضحية بهويتهم الصينية من اجل الاممية .. بل انهم يحملون في اعماقهم ووجدانهم كل الملامح الحضارية التي هتف بها كونفشيوس وغناها صينيات صن وحققها الزعيم ماو .

ليست الاصالة انغلاقا على الذات او عودة الى الوراء بالتحجر والجمود كما يسبق الى ذهن بعض الاخوة ـ سامحهم الله ـ وانما هي بناء شخصية قومية ترتكز على اسس واضحة ، لتستطيع بعدئذ القدرة على الحركة في كافة الاتجاهات والطرقات ، وتتبلور هذه الشخصية ـ اخيرا ـ بما يتفق وروح الزمان انسانيا وحضاريا. ونحن جميعا ـ ومعنا الاخ دكروب ـ لا يمكننا ان نتجاهل تفكير السيد داود بن جوريون او السيدة جولدا مائير تجاه بناء الوطن القومي لليهود في الوطن التاريخي للعبرانيين . ولعل ما يقال عن رفع التوراة بيد والسلاح بالاخرى اوضح من ان نورده في هذا المجال . واعتقد ان اسرائيل انطلاقا من هذا التفكير اليهودي تبني كيانها بأحدث اساليب القرن العشرين في التكنولوجيا المعاصرة ، ولم تمنعها التوراة وتعاليم التلمود من الحياة في قلب القرن العشرين !

ان خجلنا من ذاتنا وهويتنا هو احدى المصائب ـ بل اكبرها ـ وقد ابتلينا بها في هذا الزمان ! كما ان عدم انتمائنا الى شخصيتنا القومية ولهاثنا وراء الفكر المستورد ، واعتناق الغريب من الرؤى قد اوردنا الى تيه اليأس والبؤس والانحطاط ، والهزيمة التي نعايشها وتعايشنا ، ونطالعها وتطالعنا ، وتبحلق فينا كل لحظة تمر بنا او علينا ، لاننا بلا عقيدة وبلا هوية !

ينبغي علينا في هذا الزمان ان نبلور ذاتنا ونكشف عن هويتنا ونبني شخصية متكاملة القدمات ، تملك من الرحابة والسماحة ما يؤهلها لان تلعب دورها الحضاري والانساني المنتظر . اما ان نهيم على وجوهنا في وديان الغير نلعق اسوأ ما فيها ، ونفقد خصائصنا ومميزاتنا ونعيش عالة ابدا ، ونفكر وفق « فورمة » يقدمها لنا هذا الغير ، فهذا هو التردي الرهيب الذي لا يمكن ان يقره احد ، ولا يملك الاستاذ محمد دكروب غير الموافقة على ما نقول :

هذه بدائه لم اكن اريد اثباتها ، ولكن طالما كانت المحنة القائمة تفرز بعض الافكار المكرورة والمحفوظة ، فانه لا بد من اعادتها لعل وعسى ان نصل معها وبها الى مراجعة ما نردده ونقوله ونصل ـ ايضا الى تفكير صحيح .

وليثق الاستاذ محمد دكروب انني لست على استعداد ان اقدم اطروحة عن الاصالة ، فهذا اوان الفعل وليس اوان الكلام ، وزمن الحركة الطليقة والنيرة ، وليس زمن البرطعة والتخبط . وقد كنت حقا اود ان اكتب مثل هذه الاطروحة،بيد انني وقد استغرقني الزمان تحت رداء العسكر منذ الهزيمة ، فان مثل هذا العمل يظل في يقيني حلما عذبا يطفو على سطح المخيلة حتى نتجاوز ـ بالفعل والحركة ـ اوان المسخرة !

في رواية « تولستوي » الخالدة تقول « انا كارنينا » :

ـ « يا استيفا .. اني ضائعة .. اني ضائعة .. واسوأ من ضائعة .. اني وتر مشدود يوشك ان ينقطع » .

ولا أحسب هذه العبارة الا اصدق تعبير وتحديد لملامح تفكيرنا الراهن وواقعنا .. فليغفر لي القارىء ، مع احترامي وتقديري للاستاذ « محمد دكروب » واخلاصه لافكاره .

القاهرة — حلمي محمد القاعود

النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي «الآداب»

لبنان

اتحاد الكتاب يكرم جنبلاط

اقام اتحاد الكتاب اللبنانيين في مطلع الشهر حفل استقبال تكريما لعضو الاتحاد الاستاذ كمال جنبلاط لمناسبة منحه جائزة لينين للسلام وقد حضر الحفل عدد من الادباء والمفكرين اللبنانيين ، وألقى الدكتور سهيل ادريس الامين العام للاتحاد الكلمة التالية :

يسعد اتحاد الكتاب اللبنانيين ان يرحب بكم في هذا اللقاء الذي يقيمه تكريما للمناضل الوطني الاستاذ كمال جنبلاط بمناسبة منحه جائزة لينين للسلام .

وان اتحاد الكتاب اللبنانيين ليعتز بان يكون الاستاذ جنبلاط من ابرز اعضائه مفكرا يشارك بفكره وقلمه في تركيز النزعة الاشتراكية في لبنان ويسهم في تعميق التيار التقدمي الذي يسجل كل يوم انتصارا جديدا في هذا البلد يقربه من جبهة القوى التقدمية في العالم ، ومن الدول الاشتراكية ولا سيما الاتحاد السوفياتي ، بقدر ما يبعده عن جبهة القوى الرجعية التي تقودها الدول الراسمالية ، ولا سيما الامبريالية الاميركية .

ولئن كان الاستاذ كمال جنبلاط زعيما سياسيا للجبهة التقدمية في لبنان ، فانه واحد من اكبر المفكرين والمثقفين السياسيين عندنا ، بل لعله في طليعة الذين يؤمنون بضرورة تلازم الفكر والسياسة والثقافة والقيادة .

وما منح الاستاذ جنبلاط جائزة لينين للسلام الا تكريم فيه لهذه الصفة المزدوجة : الزعيم التقدمي والمفكر الحر وتشير لجنة جوائز لينين الى « أن جنبلاط قد اتخذ مواقف ثابتة ضد الامبريالية والرجعية ومن اجل دعم حركات التحرر العربية وذودا عن مبادىء الديموقراطية ومصالح الشغيلة ، مما جعله يتبوأ مكانه في صفوف ابرز قادة القوى الوطنية في لبنان » .

وكلنا يذكر ولا شك مواقف الاستاذ جنبلاط ، على الصعيدين العربي والعالمي ، من المقاومة الفلسطينية والفدائيين وحرب الفيتنام . وغير بعيدة عنا وقفته من مشروع قانون الاحزاب ، تلك الوقفة التي تدل على ايمان عميق عنده بالحرية والدفاع عن الحريات . وهكذا تكون جائزة لينين التي منحها رمزا لتكريم النضال اللبناني من اجل الديموقراطية والحرية ، ولتكريم الحركة التقدمية الوطنية كلها .

وياتي هذا التكريم في فترة يسجل فيها جنبلاط وسائر ممثلي التيار التقدمي في لبنان انتصارا حقيقيا على صعيد التمثيل الشعبي في لبنان ، وفي هذا دليل اخر على وعي جديد يتفتح في المجتمع اللبناني ليقاوم قوى التخلف والرجعية ، ولئن كان صديقنا العزيز الدكتور علي سعد ، عضو اتحاد الكتاب اللبنانيين لم يكتب له حظ الفوز في المعركة الانتخابية التي خاضها رفيقا للاستاذ جنبلاط ، فان كثافة الاصوات التي نالها ذات دلالة بليغة على هذا الوعي الشعبي الذي لا بد في مقبلات الايام ان يرجح كفة القوى التقدمية والاشتراكية في بلدنا وليس عندنا شك في ان الاستاذ جنبلاط ، بصفته الثقافية والفكرية ، اقدر القادة اللبنانيين على تقييم المثقفين والفكرين ، وسوف يدعم دائما جميع عناصر الثقافة الوطنية التي ستتقدم لتمثيل الشعب في الدورات القادمة ، كما فعل في هذه الدورة حين دعم ترشيح صديقنا وعضو اتحادنا الاستاذ حبيب صادق في معركته القاسية ضد الاقطاع السياسي .

ونود ان ننتهز هذه الفرصة لنكرر الاشارة الى ما نسميه أزمة الثقافة في لبنان ، آملين من صديقنا الاستاذ جنبلاط ومن السادة النواب الذين يشاركوننا هذا الاحتفال ان يولوا هذه القضية بعض اهتمامهم .

فالواقع ان ليس في لبنان ما هو مهمل مضيع كالثقافة . ان المسؤولين يضعونها في اخر همومهم ، ولا يخصونها بما تخصه بها سائر الدول المتحضرة من عناية ورعاية . ولئن كان ثمة مظهر لاي نشاط ثقافي في الادب او الفن او النشر او المسرح ، فهو مردود الى محض مبادرات فردية يبذل لها اصحابها ما ينوؤون باعبائه .ولا ريب في ان هذه المبادرات ستنتهي الى الهبوط والافلاس ما دامت الدولة غائبة والمسؤولون يظنون ان اسطورة الاشعاع كافية لتغطيه اي قصور او اهمال ...

ان اتحاد الكتاب اللبنانيين الذي يضم فئة من خيرة العناصر الثقافية في لبنان سيدعو قريبا الى عقد مؤتمر يتناول بالبحث ازمة الثقافة هذه ويحللها ويضع لها مقترحات الحلول ونحن واثقون باننا سنجد تجاوبا كاملا داخل مجلس النواب وخارجه من العناصر التي يهمها ان يستعيد لبنان شانه في الميدان الثقافي والفكري .

وبعد ، فاننا اذ نرحب بكم ثانية لمشاركتكم ايانا تكريم الاستاذ كمال جنبلاط بمناسبة منحه هذه الجائزة العالمية التي هي تكريم للبنان في شخصه وتأكيد على اهمية دوره في النضال العالمي ، واثقون بان الاستاذ جنبلاط ورفاقه سيمضون قدما في توطيد اسس الاشتراكية والتقدمية والدفاع عن نضال الشعوب العربية لاسترداد حقوقها من براثن الصهيونية والامبريالية الاميركية والعالمية ، وفي محاربة الرجعية المحلية وروح الطائفية التي يؤسفنا ان تطل من جديد بوجهها البشع في كل مكان ، كما اننا لا بد من توجيه تحية شكر الى لجنة جوائز لينين الدولية والى صديق العرب الاتحاد السوفياتي ، والى صديق المثقفين اللبنانيين الشاعر والكاتب السفير سرفار عظيموف، فان منح الاستاذ جنبلاط هذه الجائزة دليل اخر على ان الاتحاد السوفياتي وشعبه العظيم يعرف ان يكرم المناضلين الحقيقيين من اجل الحرية والحق والعدل والسلام .

تونس

رسالة من محمد بلحسن

معرض الكتاب اللبناني

انتظم في قاعة العرض الخاصة بالشركة التونسية للتوزيع معرض الكتاب اللبناني الذي تواصل اسبوعا كاملا من الخامس عشر الى الثاني والعشرين من ابريل الماضي تحت اشراف الشركة التونسية للتوزيع باتفاق مع اتحاد الناشرين اللبنانيين ، وساهمت فيه جل دور النشر في القطر الشقيق وعددها احدى وعشرون دارا للنشر مثل دار الاداب ودار العلم للملايين ودار صادر ودار منشورات نزار قباني . واحتوى على حوالي خمسة وستين الف كتاب عربي تأليفا وترجمة تغطي جميع انواع الثقافة والمعرفة ومتنوعة الاحجام والاخراج وتتجه كلها الى مختلف اصناف القراء سنا وهواية . وبذلك سدت الشركة الثلمة التي يشكوها المثقفون في تونس من حيث حاجتهم الملحة للكتاب العربي في مختلف اغراضه التاريخية والعقائدية والاجتماعية والادبية نثرا وشعرا . ولا ادل على هذا من الاقبال الكبير الذي شهده المعرض من قبل احباء الكتاب من المثقفين والادباء ورجال التعليم والطلبة . وحسبما صرح به الاستاذ الناصر بن عمر مدير الشركة التونسية للتوزيع فان نجاح معرض الكتاب اللبناني قد اعطى فكرة واضحة للناشر اللبناني عن القارىء التونسي وأكد ان مجموعة الخمسة والستين الف نسخة كتاب التي قدمت في المعرض قد التهمتها السوق التونسية .

وبهذه المناسبة حل بتونس الخضراء شلة من الناشرين في لبنان

ملف خاص :
مؤتمر الوحدة والتنوع
في الثقافة العربية المعاصرة

عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، التابعة لجامعة الدول العربية ، مؤتمرا خاصا في القاهرة بين السادس والحادي عشر من شهر أيار الماضي في موضوع « الوحدة والتنوع في الثقافة العربية المعاصرة » ، شارك فيه عدد من المفكرين والادباء العرب المتخصصين في الشؤون الثقافية .

وقد جاء في دليل العمل للمؤتمر ما يلي

« لا شك ان حقيقة التنوع والوحدة في الثقافة العربية ليست وليدة العصر الحاضر . فلقد عرفت الثقافة العربية في عصورها السابقة الوانا من التنوع ، ترتد في المقام الاول الى عاملين : أولهما ان الثقافة العربية امتدت فشملت رقعة واسعة جدا من الارض ، تنوعت فيها انماط المعيشة وتفاوتت فيها درجات التحضر . وثانيهما ، ان الثقافة العربية كانت منفتحة على الثقافات السابقة عليها والمعاصرة لها ، فاستقبلت تيارات فكرية متعددة جاءت اليها من المشرق والمغرب، فضلا عن حصيلة ضخمة من التراث السابق كانت تعيش في البيئات العربية نفسها وتتفاعل مع ثقافتها الجديدة .

ومع هذا ، فقد ظل للثقافة العربية في مختلف مجالات الانتاج ، طابع مميز ، جعل لها شخصية مستقلة حين تقارن بثقافات الامم الاخرى في العصور القديمة والوسيطة ، والدارسون المحدثون مهما اختلفت احكامهم على الحضارة العربية ، يعترفون بهذا التنوع من التميز والاستقلال ويجد فيه ورثة الثقافة العربية مصدرا من مصادر الخصب ووفرة العطاء .

والامر في العصر الحاضر لا يختلف كثيرا في هذه الناحية عنه في العصور السابقة ، فلا تزال الامة العربية تشغل الرقعة الواسعة من الارض ، ولا تزال تتلقى فيضا حضاريا وافدا من كل جانب .

وانما يجيء الخلاف بين العصور القديمة والحديثة في ان العصر الحاضر قد استحدث في مجال الثقافة مفاهيم جديدة اهمها الربط بين الثقافة والمجتمع وتأكيدها للدور الايجابي او القيادي للثقافة في حياة الجماهير . وكذلك مكن العصر الحاضر لانواع من التعبير الادبي والفني ان تحتل مكانا لم تكن تحتله من قبل كالقصة والمسرحية ، وهي بطبيعتها تخاطب جمهورا اكثر عددا واكثر تنوعا من جمهور الكتاب قديما ، وكذلك اوجد العصر من وسائل الاتصال السمعي والمرئي بالجماهير العريضة ما لم يكن موجودا كالاذاعة والتليفزيون والسينما ، زيادة على المطبعة وما انجزته وتنجزه في ميدان الصحيفة والمجلة والكتاب على اختلاف اشكالها وتعدد موضوعاتها . وفوق ذلك كله فان فكرة القومية قد اتخذت لها في الوطن العربي ابعادا جديدة ، واصبحت محورا يدور حوله نشاط ابناء الامة العربية على جميع مستوياتهم ، ومنفذا لتعبئة طاقات الامة العربية كلها في مختلف ميادين الحياة العامة .

ومن هنا انتقلت فكرة التنوع والوحدة الى وضع جديد يختلف عن وضعها في الماضي ، وأثارت قضايا ومسائل لم تكن تثار من قبل ، فاختلطت احيانا ، في نطاق التنوع والوحدة ، فكرة المحلية بفكرة الاقليمية . وتداخلت احيانا اخرى فكرة القومية مع فكرة الاقليمية ، وظهرت العناية بالاداب الشعبية وقامت الحاجة الى مخاطبة الجماهير بما يفهمونه ، فوجد مجال للقول في مسألة الفصحى والعامية ، لا سيما مع انتشار الامية انتشارا واسعا في مناطق كثيرة من الوطن العربي . وكذلك اثارت قضية الاصالة من بعض جوانبها فكرة الطابع المحلي والطابع القومي فيما يتصل بالشكل والمضمون معا . ودار حوار حول منهج الدراسة للتراث العربي على ضوء هذه المفاهيم كلها .

وبذلك اصبح من الخير مواجهة هذه القضايا ، ومناقشة هذه المسائل ، مناقشة علمية موضوعية توضح جوانبها المختلفة ، وتبين الاسس التي ترتكز عليها ، وترصد ظواهرها المتعددة ، والمدى الذي تصل اليه في ميادين الثقافة المختلفة ، وتدرس انواع التفاعل بين ما هو محلي وما هو قومي تمهيدا لاتخاذ اسلوب علمي لاحداث التوازن الثقافي المنشود ، ولتحقيق التواصل الحي المثمر بين المثقفين في شتى اقطار الوطن العربي الكبير ، ولتمكين الجماهير في كل قطر عربي ان تظل قادرة على فهم الانتاج الثقافي لابناء سائر الاقطار العربية الاخرى والاستفادة منه ، لتذكير الاجهزة الثقافية الكبرى في الاقطار العربية بمهمتها في هذا المجال ليكون هذا التنوع مصدرا وعاملا في اثراء الثقافة العربية واكتمال وحدتها . »

* * *

وقد رأت « الآداب » ان تختار اهم ابحاث هذا المؤتمر لتقدمها الى القراء في هذا الملف الخاص بعد ان استأذنت في ذلك الاستاذ الدكتور ناصر الدين الاسد ، المسؤول عن برامج الثقافة بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

الفصحى واللهجات العامية

وأثرهما في قومية الثقافة ومحليتها

بقلم الدكتورة نفوسة زكريا سعيد

اتخذ العرب منذ العصر الجاهلي لغة موحدة يعبرون بها عن افكارهم وعواطفهم واحاسيسهم ، وهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم ، فأصبحت بذلك لغة القومية والدين . عاشت على السنة العرب واقلامهم ، فألفوا بها روائعهم في كل فن ، واتسعت لكل العلوم التي نقلوها عن الامم ذات الحضارات العريقة ، وغزوا بها لغات الامم التي دانت لهم واستصفت بعد ذلك حضارتهم وثقافتهم العربية . ولكن مع مرور الزمن واختلاط العرب بالاعاجم في مختلف الاقطار التي فتحوها ، نشأت في كل قطر لغة للتفاهم هي ما نعبر عنه باللهجة العامية ، « استعانت بأبسط وسائل التعبير ، فبسطت المحصول الصوتي وصوغ القوالب اللغوية ، ونظام تركيب الجملة ومحيط المفردات ، وتنازلت عن التصرف الاعرابي ، واستغنت بذلك عن مراعاة احوال الكلمة وتصريفها ، كما ضحت بالفرق بين الاجناس النحوية ، واكتفت ببعض القواعد الثابتة في مواضع الكلم، للتعبير عن علاقات التركيب (١) .

ولكن هذه اللهجات العامية التي كانت تدور على الالسنة ، لم تستطع ان تكون لغة للكتابة او التعليم ، وظلت محصورة في ميدانها كأداة للحديث لاحساس العرب ان اللغة الفصحى لغة الكتابة والعلم هي الرابطة الطبيعية بينهم في شتى افكارهم وشعورهم . وقد ظلت اللغة الفصحى محتفظة بهذه السيادة حتى في فترات الضعف والظلام التي انتابت العالم العربي .

والحقيقة ان اللهجات العامية ليست مشكلة العربية الفصحى كما يزعم دعاة العامية في أيامنا هذه ، وانما هي ظاهرة طبيعيةفي اللغات ، توجد بنسب متفاوتة حسب ظروف كل لغة : نشأتها ، تطورها ، مدى انتشارها ، عدد المتكلمين بها . وحسبنا للتعرف على هذه الظاهرة في لغة اوروبية حديثة ، ان نرجع الى كتاب « هنري بوش » الذي اصدره سنة ١٩٥١ في العامية الفرنسية ، حيث بين كثيرا من مظاهر الاختلاف بينها وبين اللغة الفرنسية الفصحى ، من ناحية الالفاظ والقواعد وتركيب العبارات وطريقة النطق .

فالعامية اذن ليست بدعا في لغتنا العربية الفصحى ، وان ما نراه اليوم من تعدد لهجاتها وما نراه من التباين الكبير نسبيا وبينها وبين الفصحى او بين كل لهجة واخرى ، مرجعه الى قدمها ، فهي اقدم اللغات الحية جميعا ، والى سعة المجال الذي انتشرت فيه ، وهو مجال يمتد من المحيط الاطلسي الى الخليج العربي، وله اطراف تمتد في ناحية شرق افريقيا ، هذا الى جانب الضعف الذي ابتليت به في بعض فترات حياتها فكان له اثره في توسيع مسافة الاختلاف بينها وبين لهجاتها العامية ، لان اللهجات العامية ترقى عادة بألفاظها واسلوبها بانتشار التعليم وازدهار الفصحى، وهي بلا شك متطورة الان عما كانت عليه منذ خمسين عاما مثلا ، بحيث يمكن ان نقول ان العامية سوف تقترب من الفصحى كلما اتسع نطاق التعليم ، وكلما كانت برامج الوسائل الاعلامية والثقافية مكتوبة بالفصحى . كما أن وجود اللهجات العامية بجانب الفصحى لا يشكل أية خطورة على حياة الفصحى ، طالما بقيت الفصحى لغة للثقافة والتعليم ، وبقيت العامية اداة للتفاهم في الحياة اليومية والامور المعيشية .

ولكن لغتنا العربية الفصحى تعرضت منذ اواخر القرن الماضي لظروف اتاحت للهجات العامية ان تقتحم ميدانها ، وتسعى الى اقصائها واحتلال مكانها . ومن هنا جاءت الخطورة التي عرضت التعبير الادبي لاعنف ازمة عرفها في خلال تاريخه الطويل، وعرضت الامة العربية لاعنف انقلاب ثقافي ، بعد ان كونت لنفسها ثقافة مشتركة ، وطيدة البنيان واضحة المعالم والسمات بين الثقافات العالمية .

وهذه الظروف التي ابتليت بها الفصحى ، وعرضتها للمنافسة بينها وبين لهجاتها المحلية ، ترجع الى عدة عوامل اختلفت فيها النوايا والاهداف . منها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو فني .

اما العامل السياسي فيتركز في الدور الذي قام به الاستعمار الاجنبي على اختلاف انواعه في محاربة العربية الفصحى ، لغتنا القومية ، عندما سيطر على الوطن العربي ، وذلك لان اللغة القومية — كما لم يخف على المستعمرين — هي التي تربط المرء بجنسه وماضيه ، وتفرق بينه وبين غيره من ابناء الشعوب الاخرى في مزاجه وتفكيره ومثله العليا وطريقته في الحياة ، وهي بالنسبة الينا لغة دين سماوي لا سبيل الى فهمه الا عن طريقها ، فالقضاء على العربية الفصحى ، هو القضاء التام على الشخصية العربية بكل مقوماتها الدينية والتاريخية والثقافية . وفي شرح هذه الحقيقة يقول عباس محمود العقاد : « أن الحملة على اللغة في الاقطار الاخرى ، انما هي حملة على لسانها او على ادبها وتراث تفكيرها على ابعد احتمال، ولكن الحملة على لغتنا نحن حملة على كل شيء يعنينا ، وعلى كل

(١) يوهان فك : العربية . ص ٩

تقليد من تقاليدنا الاجتماعية والدينية ، وعلى اللسان والفكر والضمير في ضربة واحدة ، لان زوال اللغة في أكثر الامم يبقيها بجميع مقوماتها غير الفاظها ولكن زوال اللغة العربية لا يبقى للعربي او المسلم قواما يميزه من سائر الاقوام ، ولا يعصمه ان يذوب في غمار الامم فلا تبقى له باقية في بيان ولا عرف ولا معرفة ولا ايمان » (١) .

ولهذا كان القضاء على العربية الفصحى من اهم اهداف المستعمرين في مختلف البلاد العربية التي وقعت تحت سيطرتهم .

فتركيا عندما سيطرت على معظم اجزاء الوطن العربي نحو ثلاثة قرون ، من القرن السادس عشر الى اوائل القرن التاسع عشر ،جعلت ـ على الرغم من انتمائها للاسلام ـ القضاء على العربية الفصحى اهم هدف من اهدافها ، لتضمن ولاء العرب لنفوذها وخضوعهم تحت سيطرتها . فكانت اللغة التركية ـ لغة الدولة الرسمية ـ هي لغة الديوان والتعليم والمعاملات ، من لم يجدها لا حظ له من جاه او مال ، اما اللغة العربية فلم يكن لها نشاط ثقافي يذكر ، وكادت مراكز تعليمها تنحصر في الجامع الازهر بالقاهرة ، وفي بعض مدارس متفرقة في البلاد العربية ، ترك امر انشائها لذوي المروءة من ابناء العربية.

وقد ترتب على تقهقر اللغة العربية في تلك الفترة الطويلة انحطاط شديد في اسلوب الكتابة بحيث اصبح لا يكاد يفهم الا بعد مشقة وجهد ، تصوره الرسالة التالية التي نعرضها على سبيل المثال : « وردت افادتكم بتاريخ ... نمر ( ) وما بها صار معلوم ، والحال انه فلو كان لازم النظر في التأثير الذي في هذه الخصوص، ولم كان لازم التشبث بهذا الكيفية ، وحيث الامر كذلك فالمصلحة لم اخذت حقوقها ، وان يكون حاصل في الترتيب خلل ، فلازم يفادنا عما تراى وبوقته اجرون مفعول ذلك بالدقة الكافية ، والحذر من التاخير » (٢) .

ولم تكد اللغة العربية الفصحى تخرج من براثن السيطرة التركية وتسترد بعض مكانتها في عصر النهضة الحديثة ، حتى دخلت في براثن الاستعمار الغربي الذي اعتبر اللغة العربية فيكل قطر عربي ابتلي به ، لغة معادية ينبغي محاربتها . وحسبنا ان نستشهد هنا بما فعله الاستعمار الفرنسي في شمال افريقيا ، وما فعله الاستعمار الانجليزي في مصر ، في محاربة العربية الفصحى .

فعندما احتلت فرنسا البلاد العربية في شمال افريقيا ، الجزائر عام (١٨٣٠) ، وتونس عام (١٨٨١)، والمغرب عام « ١٩١٢ » جعلت سياستها الاساسية القضاء على العربية الفصحى . فجعلت اللغة الفرنسية وحدها اللغة الرسمية ، لغة الحكومة والمحاكم والمدارس واعتبرت اللغة العربية الفصحى لغة اجنبية كغيرها من اللغات الاجنبية ، وجعلت المدارس الحكومية كلها مدارس فرنسية بلغتها ومناهجها ومعظم مدرسيها وتلاميذها ووضعت العراقيل امام العرب الراغبين في دخول تلك المدارس الحكومية وخاصة في مرحلتي التعليم الثانوي والعالي ، حتى ينفرد الفرنسيون بالتفوق العلمي ، ويكون منهم معظم حاملي شهادات الجامعات الفرنسية . وحاربت المدارس الاهلية والكتاتيب التي تدرس القرآن لأنها كانت معاقل اللغة العربية ، فحرمتها من الاعانات المالية الحكومية ،وجعلت تأسيسها خاضعا لرخصة تمنحها ، وشرطت على معلميها معرفة اللغة الفرنسية ، مما ادى الى اغلاق ابواب كثير من المدارس العربية والكتاتيب كما حدث في الجزائر . ومنعت ابناء البلاد من كل اتصال ثقافي بالاقطار الشرقية العربية ، فحالت بينهم وبين كتبها ومجلاتها وجرائدها واساتذتها .

ولم تكتف فرنسا في محاربة اللغة العربية بهذه الوسائلفحسب، وانما عمدت الى سياسة التفرقة بين البربر والعرب في كل من الجزائر والمغرب ، بزعم ان البربر لم يتعربوا ، فانشات مدارسفرنسية بربرية تقوم اساسا على ابعاد ابناء البربر عن اللغة العربية ، مما اضطر اللغة العربية في المغرب العربي الى مصارعة لغتين بدلا من لغة واحدة : الفرنسية والبربرية .

وعندما احتلت انجلترا مصر (١٨٨٢) افتن الانجليز فيالاساليب التي يحاربون بها العربية الفصحى ، وقد لجأوا في محاربتها الى طريقتين :

كانت الطريقة الاولى اقصاء العربية الفصحى عن ميدانالتعليم في المدارس المصرية واحلال اللغة الانجليزية محلها ، فأرغموا علي باشا مبارك وزير المعارف وقتذاك على اصدار قرار سنة ١٨٨٩ ،ينص على ان تكون لغة التعليم في المدارس المصرية هي اللغة الانجليزية ، وشجعوا ابناءهم على العمل بالمدارس المصرية معلمين ونظارا ،حتى يصبغوها بالصبغة الانجليزية ، وكان هدفهم من ذلك كما كان هدف الفرنسيين في شمال افريقية ، تنشئة اجيال تلهج بلسانهم ،وتعرف ثقافتهم وادبهم وحضارتهم وتعجب بمثلهم العليا في التاريخ والحياة وتتشرب روحهم وتتشكل بمزاجهم ، ثم تفنى فيهم في نهاية الامر . فمن المعلوم ـ كما يقول مصطفى الشهابي ـ « ان لغة شعب من الشعوب بين ابناء بلد اجنبي يؤدي الى انتشار ثقافة ذلك الشعب، والى انتشار نفوذه الادبي في ذلك البلد ويشتد هذا النفوذ كلما كانت لغة البلد الاصلية ضعيفة بالعلوم ، فلا يبعد عندئذ انتنقلب عقلية الشباب الذين يتثقفون بلغة الشعب المذكور فيصبحوا من اشد انصاره وربما اصبحوا اعداء للغتهم الاصلية (٣) .

والواقع ان هذه الطريقة التي اتبعها الانجليز في اقصاء العربية الفصحى عن ميدان التعليم ولمدة تقرب من العشرين عاما (١٨٨٩ ـ ١٩٠٨) ان كانت قد نجحت في اضعاف اللغة العربية واستهانة بعض المصريين بها ، وعدم تورع بعضهم من اعلان العداء لها ، فانها لم تنجح في القضاء على العربية الفصحى كما كان يأمل المستعمرون.ولذلك لجأوا الى طريقة اخرى في محاربتها بجانب الطريقة الاولى ،وهي الدعوة الى اتخاذ العامية اداة للكتابة والتأليف والتعليم واحلالها محل العربية الفصحى . وقام رجالهم ممن تولوا مناصب عالية في مصر من امثال المهندس وليم ولكوكس والقاضي سلدون ولمور بنشاط واسع للترويج للدعوة الى العامية .

نشر ولكوكس عام ١٨٩٣ محاضرةبعنوان « لِمَ لم توجد قوة الاختراع لدى المصريين الان » زعم فيها ان اهم عائق يمنع المصريين منالاختراع هو انهم يؤلفون ويكتبون باللغة العربية الفصحى ، وانهم لو الفوا وكتبوا بالعامية لاعان ذلك على ايجاد ملكة الابتكار وتنميتها.

ونشر عام ١٩٢٦ رسالة بالانجليزية بعنوان « سوريا ومصر وشمال افريقيا ومالطة تتكلم البونية لا العربية » حاول فيها البرهنة على ان مصر ليست عربية اللغة ، ليكون ذلك متمما للمحاولة التي بذلها الغربيون من قبل عن طريق بث الفرعونية لاثبات ان مصر ليست عربية الجنس . ثم دعا المصريين الى الاهتمام بلهجتهم العامية التي هي بونية الاصل ، واقترح تعميم التعليم بها ، وحدد مدة هذا التعليم بعشر سنوات ، ورأى انها كفيلة بتخليص المصريين من السخرة الثقيلة التي يعانونها من جراء الكتابة بالعربية الفصحى .

وحاول ان يدعم العامية بطريقة عملية ، فترجم بها نماذجعلمية وادبية رفيعة . فترجم قطعا من روايات شكسبير الى العامية ، وترجم الانجيل الى العامية ، والف كتابا بالعامية بعنوان « الاكل والايمان » ضمنه فوائد طبية وارشادات صحية مصطبغة بتعاليم الدين المسيحي .

ونشر ولمور عام ١٩٠١ كتابا بالانجليزية بعنوان « العربية المحكية في مصر » اقترح فيه ضبط العامية حتى تصير صالحة للكتابة ،

---

(١) عباسمحمود العقاد : «اشتات مجتمعاتفي اللغة والادب»ص١٢٧

(٢) مجلة الاستاذ (١١ اكتوبر ١٨٩٢) العدد ٨ . ص ١٦٩ .

(٣) محاضرات في الاستعمار ، ص ١٨٢ .

وكتابتهـا بحروف لاتينيـة لان الحروف العربيـة لا تصلح لكتابـة العاميه (١) واقترح جمع الادب العامي ونشره ، لان اللغـة التي ليس لهـا ادب ـ كما يقول داعيـة العامية الاول الدكتور الالماني ولهلمسبيتا ـ « مثل الجسم المفكك اذا نظرنـا اليـه من بعيد ظهر كشيء صلـب متماسك ، ولكن اذا حاولنـا لمسه ظهر على طبيعته المتداعيه التيسرعان ما تنهار من كل جانب » (٢) واقترح ايضا ان يكون التعليم بالعاميه اجباريا ، ورأى أن وقتا قصيرا في هذا التعليم حدده بعامين ،سيكون كافيا لنشر القراءة والكتابة في البلاد ، واختتم اقتراحاته بمناشدة المصريين بالاستجابة الى دعوته ، محاولا ايهامهم أن معارضتهـا ستعرضهم لخطر اكبر من الخطر الذي يتحاشونه ، وهو انقـراض العاميـة والفصحى معا ، واحتلال لغـة اجنبية محلها ، نتيجـة لزيادة الاتصـال بالامم الاوروبيه ، وذلك لكي يحملهم على قبول العاميـة لغـة للكتابة والتعليم باعتبار انها اهون الشرين واخف الضررين .

هذه نماذج من اساليب الاستعمار البريطاني في الدعوة الـى العامية التي لم يكن له هدف من ورائها سوى تفتيت وحـدة الامـة العربيه ، حتى يتمكن هو واعوانه من المستعمرين الاوربيين من التهام كل بلد عربي على حدة ، وهذه الدعوة وان كانت قد باءت بالفشـل ، شأنها شأن الاساليب الاخرى التي استخدمها الاستعمار الاوروبي في محاربة العربية الفصحى ، فانها قد نجحت في اجتذاب بعض ابنـاء العربية ، لا في مصر وحدها بل في مختلف البلاد العربية ، فقامـوا يروجون لها في خلال حركات التجديد والاصلاح في اللغة العربيـة وآدابها ، ويثيرون البلبلة في أذهان اخوانهم والشك في قدرة الفصحى على مسايرة نهضتنا الثقافية المعاصرة .

اما العامل الاجتماعي الذي أتاح للعامية ان تزاحم الفصحى في ميدانها ، فتكون أداة للكتابة والتأليف ، فهو مترتب على العامـل السياسي الذي اشرنا اليه من قبل ، وكان من نتيجة فسادهمـا انتشار الامية في الوطن العربي ، والامية كانت وما زالت اهم عائق في طريق انتشار الفصحى ، يجعلها بعيدة عن متناول العامة وهـم يمثلون الاغلبية في الاقطار العربية .

لهذا رأى فريق من الكتاب المصلحين منذ أواخر القرن الماضي استخدام العامية في كتابة المقالة الصحفية ، لتثقيف العامة واطلاعهم على احوال البلاد السياسية والاجتماعية والخلقية ، وكان على رأس هؤلاء المصلحين قائد الحركة الفكرية والاصلاحية في العالم العربي جمال الدين الافغاني ، وهو ـ كما يقول تلميذه عبد الله النديم فـي مذكراته السياسية ـ أول من شجع كاتب المقالة العامية الاول « يعقوب صنوع صاحب مجلة « ابو نظارة » التي صدرت في مصر عام ١٨٧٨ .

ولقد سار عبد الله النديم في الطريق نفسه الذي شجعـه استاذه ، فاستخدم العامية في صحيفته « التنكيت والتبكيت » التي اصدرها عام ١٨٨١ ، و « الاستاذ » التي اصدرها عام ١٨٩٢ . قسم كل صحيفة الى قسمين : قسم للخاصة يكتبه بالفصحى ، وقسـم للعامة يكتبه بالعامية ، وتناول في كل قسم الموضوعات التـي تعنـي اصحابه ، وكلها تعبير عما كانت تعانيه البلاد من أدواء سياسيـة واجتماعية وخلقية وكانت طريقته في معالجة تلك الموضوعات واحـدة من ناحية الاخلاص والحماسة في تبليغ رسالته الاصلاحية لا فـرق عنده بين العامة والخاصة الا في أداة التعبير ووسائله .

وقد تبع عبد الله النديم كثير من الكتاب المصلحين في استخدام العامية ، كأداة من ادوات التثقيف . منهم من نهج نهجه في صحيفتيه مثل محمد النجار صاحب مجلة « الارغول » التي صدرت عام ١٨٩٤ ، ومنهم من كان يترجم الى العامية المقالات الصحفية التي كانت تنشرها المجلات العربية ، حتى يمكن العامة من الاطلاع عليها ، مثل جورجـي زنانيري صاحب مجلة « الغزالة » التي صدرت عام ١٨٩٦ .

وكان الهدف الاصلاحي من استخدام العامية عند هؤلاء الكتاب واضحا كل الوضوح ، وكان النديم اشدهم حرصا على توضيحمذهبه في استخدام العاميه ، وخاصة عندما لجأ الانجليز الى محاربة الفصحى في مصر للدعوة الى العامية ، وهي دعوة لم يجهل النديم خطورتها ، ولذلك كان اول من تصدى للرد على ولكوكس داعية العامية الاول من رجال الاستعمار البريطاني . فكتب يقول في شرح مذهبه في استخدام العاميـــة :

« فعندما رأينا انتشار الامية بسبب تقصير ملوك الشرق فيجانب العلوم ، واشتغالهم بالحروب الداخلية والخارجية عما يقـدم الامـة من المعارف ،عزمنا على فتح جريدة تهذيبية تشتمل على فصل قصيـر باللغة الدارجة ، تحول به العامي الجاهل من كراهة سماع الكتب الـى محبتها ، فينجر به الامر الى سماع الكلام الصحيح ، وهناك لا يلـزم كتابه غير الصحيح . وهذا الذي رأينا انه القوة الجاذبية لتحويـل الافكار الى اللغة اذ ذاك فانشأنا جريدة التنكيب والتبكيت ... » (٣).

لم يكتف النديم بتوضيح مذهبه في استخدام العاميه بل سـل قلمه للدفاع عن العربية الفصحى ، لا بالمقالات الفصيحة فحسب ، وانما بالمقالات العامية ايضا ، ليثير حماسة العامة للغة العربيـة الفصحى ، ثم لم يلبث ان اغلق باب العامية ، ولم تنقصه الوسيلة بعد ذلك في الاتصال بالعامة الذين تأروا على اغلاق بـاب العاميـة لانه اتخذ لغة عربية ميسرة لا تعلو على العامة ولا تسفل الى العاميه، ويصفها في حوار له فيقول : « لكم عليّ اني أخاطبكم بكلام يفهمـه الطفل الصغير والرجل والمرأة من غير تعب ، ولا يحتاج لتفسيـر ولا لشيخ يقول لكم معناه » .

هذه اللغة العربية الميسرة هي اللغة الي دعا النديم الـى استخدامها في مخاطبة الجماهير منذ ستين عاما وقت ان كانت الامية على اشدها ، ليوقف خطرا هدد كيان الفصحى . ولكننا ما زلنـا نستخدم العامية كأداه من أدوات التثقيف مستندين الى السبب نفسه الذي استند اليه المصلحون السابقون في استخدام العاميـة ، وهي الامية . حقيقة ان الامية ما زالت متفشية بنسبة عالية في عالمنـا العربي ، ولكن ينبغي ألا نجعل منها سببا لسريان العامية ، وخاصـة لان الصحافة لم تعد منفذها الوحيد ، فقد تعددت منافذها بتعـدد وسائل الاتصال بالجماهير ، من اذاعة وتليفزيون ، سينما ، ومسرح والاتصال بالجماهير عن طريق هذه الوسائل من الممكن ان يكون بلغـة عربية سهلة ميسورة حتى على الاميين الذين لا يقرأون او يكتبون .

اما استخدام العامية في هذه الوسائل في صورة واسعة مثلما نشهد في هذه الايام ، فليس له ما يبرره استنادا على انتشار الامية ، للخطورة الناجمة من جراء التوسع في مخاطبة الناس بالعامية والنزول اليهم عن طريقها ، بدلا من محاولة اجتذابهم الى الفصحى بوسيلة سهلة جذابة .

وليس من شك في ان القضاء على الامية وانتشار التعليم يساعد الى حد بعيد في التحلل من ميل هدام لكيان اللغة الفصحى ، ويجرد دعاة العامية من سبب رئيسي يحاولون به نشر العامية في كتاباتهـم واقوالهم من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية التي اشرنا اليها . وقد سبق لدعاة العامية من المستشرقين والمستعمرين ان حملوا العربيـة الفصحى مسؤولية انتشار الامية وافتقار العالم العربيالى ثقافة شعبية، ولست في حاجة الى التدليل على ان هذا الاتهام لا نصيب له مـن الصحة لان انتشار الامية اقترن بالانحلال السياسي في عصور القهـر والاستبداد ، ولم يقترن قط بسيادة الفصحى بل اننا نرى عـلى

(١) تناول هذا الاقتراح فيمـا بعد العربية الفصحـى نفسها ، فاقترح كتابتها بحروف لاتينيـة .

(٢) انظر كتاب « تاريخ الدعوة الى العامية وآثارها في مصر »ص١٨ وما بعدها ، لكتابة هذا البحث .

(٣) صحيفة الاستاذ : العدد ٢٠ ـ ٣ يناير سنة ١٨٩٢ .

العكس من هذا الاتهام ان الفصحى سبيل للتقدم العلمي والتعليمي ايضا ، وان في انتشارها قضاء على الامية والتخلف بكل مظاهرهما .

والى جانب هذين العاملين السياسي والاجتماعي ، يوجد عامل اخر في عصرنا الحاضر يستند اليه دعاة العامية في الترويج لها ، واعني به المذهب الواقعي الذي ساد حياتنا الادبية منذ الحرب العالمية الثانية ، وقد نادى اصحاب هذا المذهب بضرورة مضاهاة الواقع لغة وموضوعا وخاصة في فن القصة والمسرحية ، وهما من الفنون التي يعول عليها كثيرا في تثقيف الجماهير ، لاستجابتها لهما ولما يحققان لهما من المتعة والمنفعة ، فكتبوا حوار قصصهم ومسرحياتهم المحلية باللهجات المحلية لمضاهاة الواقع الذي يسعون الى تحقيقه وهو في رأيهم لا يتحقق الا اذا انطقنا الشخصيات باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية ، فظهر في كل بلد عربي نماذج من هذه الاعمال القصصية والمسرحية لا يكاد يفهمها الا ابناؤه .

والحقيقة ان مجاراة الواقع مجاراة حرفية لا يمكن ان تتحقق في الاعمال الفنية ، لان الفن صناعة وليس تسجيلا حرفيا للواقع ، ولان واقعية اللغة بالذات ليست كما يريدها اصحاب المذهب الواقعي انطاق كل شخصية بلهجتها الخاصة ، وانما هي الملاءمة بين اللغة وبين الشخصية من الناحية العقلية والنفسية والعاطفية ، فلا يتحدث امي مثلا بافكار الفلاسفة . هذا ولان العربية الفصحى تستطيع ان تستوعب الالوان المحلية ، فهي كما يقول ـ علي احمد باكثير ـ « مثل الماء الصافي الذي يمكن تلوينه باي لون تريد ، فيظهر هذا اللون على حقيقته . اما العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يظهر أي لون جديد على حقيقته »(1) .

ولقد كتب علي احمد باكثير ـ ايمانا منه بقدرة الفصحى على معالجة المسرحية المحلية دون ان تفقدها واقعيتها ـ مسرحيتيه «مسمار جحا» و « الدنيا فوضى » بلغة عربية ميسرة ، حاول فيها انيقتبس من اساليب العامية ومنطقها وسائر خصائصها ، كما استخدمالفاظها العربية الصحيحة ، دون ان يخرج على اصول الفصحى او يعبث بقانون من قوانينها النحوية او الصرفية .

ولقد لقيت هذه المحاولة التي قصد بها علي احمد باكثير ترويض ذوق الجماهير على استساغة الحوار القصير ، قبولا من الجماهير تجلى في النجاح الذي احرزته مسرحيته « مسمار جحا » عندما مثلتها فرقة المسرح المصري الحديث سنة ١٩٥١ .

وسعى توفيق الحكيم في مسرحيته المحلية « الصفقة » الى ايجاد لغة مسرحية موحدة في العالم العربي فكتبها بلغة سليمة استقاها من لغة الحياة اليومية « تبدو ـ كما يصفها الحكيم نفسه ـ لاول وهلة لقارئها انها مكتوبة بالعامية ، ولكنه اذا اعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فانه يجدها منطبقة على قدر الامكان . » وأسماها اللغة الثالثة ، وهي في الواقع لا تخرج عن كونها لغة عربية ميسرة .

ولقد اختلف النقاد في حكمهم على هذه التجربة ، منهم من رفضها لان لغتها ـ في رأيهم ـ لغة مصطنعة تشبه لغة الاسبرانتو التي اخترعها بعض العلماء في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، لتصبح لغة دولية يستعملها العالم كوسيلة للتقريب بين الشعوب . ومنهم من رحب بها لمواجهة الضرورة القومية ، والتخلص من كتابة ادبنا المسرحي والقصصي والمحلي باللهجات العامية المتعددة في الاقطار العربية ، والتي تعتبر ادوات تفريق بين ابناء العربية .

ومهما كانت آراء النقاد في هذه التجارب المسرحية الرائدة التي اشرنا اليها ، ومهما كان موقف الجمهور منها ، فاننا لا ننكر ان المسرحيات المحلية المكتوبة بالعامية ما زالت حتى يومنا هذا المسرحيات المفضلة لدى جماهيرنا العربية ، وليس أدل على ذلك من النجاح والرواج اللذين تلقاهما تلك المسرحيات . اما سبب ذلك فليس مرجعه العربية الفصحى او عدم قدرتها على اجتذاب الجماهير كما يزعم انصار العامية ، وانما مرجعه الى تعود الجماهير على مشاهدة المسرحيات المحلية ممثلة بالعامية ، ولو جرت العادة بغير ذلك لما احست الجماهير باي نبو او غرابة في مشاهدة المسرحيات المحلية ممثلة بالعربية الفصحى . واذا كانت العادة قد تحكمت في أذواق الجماهير فصرفتها عن الفصحى ، فمن واجبنا اليوم ونحن في مطلع نهضة قومية عربية شاملة ، ان نغير هذه العادة فنكتب مسرحياتنا المحلية بلغة فصيحة ميسرة ، وليس من العسير تغيير هذه العادة بعد ان رسخ الفن المسرحي في بلادنا ، وهو كما نعرف من الفنون المستحدثة التي لم يكن لنا فيها اصول راسخة ، وليس من العسير ايضا تغيير هذه العادة بالنسبة للجماهير بعد ان ازداد وعيها القومي .

★ ★ ★

بعد ان استعرضنا العوامل الثلاثة التي أتاحت للهجات العامية فرصة مزاحمة الفصحى في عالمنا العربي ، ينبغي ان نقف لنبين حقيقة اللهجات العامية ، وأوجه خطورة انتشارها بالنسبة لواقعنا العربي ، ماضيه وحاضره ومستقبله .

ان اللهجة العامية في أي قطر عربي ليست الا عربية محرفة ، دخلتها الفاظ وتراكيب أجنبية بحسب التأثيرات التي تعرض لها كل قطر عربي على حدة .

وان التحريف في العامية ليس مطردا وليس واحدا ، فهو يختلف من قطر الى قطر ، ويختلف في القطر الواحد من بلد الى بلد ، ويختلف في البلد الواحد من حي الى حي ، بل انه يختلف في الاسرة الواحدة حسب الاجيال التي ينتمي اليها افراد الاسرة ، طبقا لعامل التغيير الذي يعتري اللهجات العامية بصورة ظاهرة سريعة .

وتتفاوت مظاهر الاختلاف في البيئات التي ذكرتها ، فهي مثلا تقل في الاسرة الواحدة ، وتبلغ أشدها بين قطر وقطر الى درجة يتعذر معها ان يتفاهم ابناء قطر مع ابناء الاقطار الاخرى سواء عن طريق التخاطب أم عن طريق الكتابة .

وهذا يتضح فيما نسوقه من امثلة استخدمت فيها اللهجات العامية من بلاد عربية مختلفة . فالمثال الاول للعامية الجزائرية يقول :

« الودواد والسوامة : واحد النهار هما زوج متاع الناس ، خلطوا للسوق باش بشروا عودة ، صابوا راجل ودواد يبيع في عودة، ساوموها منه ، قالوا اشحال تسوي العودة ، قال لهم اعطارا خم خم خم . قال الواحد لصاحبوا أيا نمشوا ، ما يجي يوصل للسين فير قد شرينا فرسا اخر قبل ان يصل الى حرف السين .

فاذا ترجمنا هذه القطعة العامية الى اللغة العربية الفصحى ، وجدناها تعني حكاية تدور بين تاجر لا يحسن النطق وبين الزبائن الذين يساومونه .فذات يوم ذهب رجلان الى السوق ليشتريا فرسا ، فصادفا هذا التاجر يبيع فرسا ، فسألاه عن ثمن الفرس ، فقال لهما خم خم خم .. فقال احدهما لصاحبه ، هيا نمش ، لاننا سنكون قد اشترينا فرسا آخر قبل ان يصل الى حرف السين .

فهل يمكن لعربي في خارج الجزائر ان يفهم هذا الكلام العامي بغير الاستعانة بمترجم وكأن الحكاية مكتوبة بلغة أجنبية غير العربية ؟

وهذه الصعوبة تنشأ عندما نقرأ في احدى القصص السودانية المعاصرة جزءا من حوار يتم بالعامية السودانية ، يقول :

« جال : شيخ السوج وين ؟ جال ليهو الوليد أحمد يا هو ،

---

(1) «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية» ص ٧٥ .

(٢) مجلة المشرق (١٩٢٥) السنة ٢٣ عدد ٣ ص ١٢٧ .

منصور جال ليهو : آي يا اسطى . جال : السوج اصلو خلاص براهو مرج من يدي من ايام ، الرزاج كله الله . اني ما داير اخشاك ، يلاك يا عثمان نشيف منعم ، ما تجيف كدى في خشم الباب وتكورك (١) .

هذا الكلام ايضا لا يستطيع عربي في خارج السودان ان يفهمه الا بعد الترجمة الى العربية الفصحى وهي :

قال : اين شيخ السوق ، قال له الوليد احمد : هذا هو ، قال منصور له : نعم يا معلم قال : ان السوق قد افلت من يدي منذ ايام، الرزاق هو الله ، انا لا أريد زيارتك ، هيا بنا يا عثمان نرى منعم ، لا تقف هكذا في فتحة الباب وتكثر من الكلام .

وهكذا لو اوردنا امثلة مختلفة من شتى الاقطار العربية مستقاة من لهجاتهم العامية ، فاننا سوف نصادف صعوبة بالغة في فهمها ، مما يعرقل الى حد بعيد التفاهم الذي ينبغي أن يكون قائما بين ابناء الامة العربية الواحدة ، وهذا التفاهم هو الاساس في كيان القومية العربية .

فاذا كانت اللهجات العامية عامل انقطاع بيننا في الوقت الحاضر بحيث لا يفهم قطر لهجة قطر اخر كما بينا ، فانها سوف تكون عامل انقطاع ايضا بيننا وبين تراثنا العربي ، وهو تراث كان له دور كبير في بناء الثقافة الانسانية ، وفي تاريخ العلوم الحديثة ، باعتراف الغربيين انفسهم . فقد استطاع العرب الاوائل بعد عصر الفتوحات ان يتمثلوا حضارات الامم القديمة وان يضيفوا اليها من ابداعهم وعبقريتهم في كل المجالات ، مما جعل ثقافتهم وعلومهم ركيزة للتقدم الانساني في العصور الوسطى .

كانت مؤلفاتهم العلمية في الطب والرياضيات والفلك والطبيعة والكيمياء والزراعة .. من المراجع الاساسية عند الغربيين ، وكانت تدرس في جامعاتهم حتى وقت قريب ، فكتابات ابن سينا في الطب كما يقول لوبون – لم يكف اساتذة جامعة مونبيليه بفرنسا عن شرحها الا منذ خمسين عاما فقط (٢) .

وكانت مؤلفاتهم الادبية ايضا من شعر ونثر ، لها أثر واضح في الآداب الغربية في القرون الوسطى اعترف به مؤرخو تلك الآداب ، وفي ذلك يقول جب : « لعل خير ما أسدته الآداب الاسلامية لآداب أوروبا، انها اثرت بثقافتها وفكرها العربي في شعر ونثر العصور الوسطى » (٣).

تراث هذا شانه ينبغي الا نقطع صلتنا به لا عن ارتباط عاطفي ولا عن رغبة في التفاخر بماض بعيد ولكن لكي نثق بانفسنا وقدراتنا ونؤمن بان العرب الذين أثروا في تراث الانسانية من قبل ، من الممكن ان يؤدوا دورا جديدا في حاضر العالم الحديث .

ولكن دعاة العامية يحاولون بطبيعة الحال ان يحطوا من شان تراثنا العربي ليجردوا لغته الفصحى من مقوماتها العلمية والادبية .

زعم احدهم ان التراث العربي ليس فيه كتب يعتمد عليها في الصناعة ولا في الفلاحة ولا في التجارة ولا في كل العلوم الا ما يترجم اليه حديثا ، وان ما الف فيه من كتب في مبادىء الرياضيات والتاريخ، اصبح لا قيمة له بعد ظهور كتب الافرنج (٤) .

وزعم داعية آخر من دعاة العامية ، ان الادب الذي حمله لنا تراثنا العربي ، أدب ملوكي لانه كتب للملوك والامراء ، وانه أدب اللذة الجنسية ، وادب المنازعات الحربية ، او المناقشات الدينية ، وادب الاستعارة والتورية والبهارج والمحسنات ، لم يقصد به الا الترف الذهني ، وانه في النهاية ليس للحياة أو للانسانية او للشعب او المجتمع ، ولذا فان الادب الشعبي وحده ، هو الادب الذي ينبغي ان نبني عليه نهضتنا الادبية (٥) .

ولست في حاجة الى الوقوف طويلا لمناقشة هذه المزاعم التي تستهدف النيل من قيمة التراث العربي ، للوصول الى النيل من لغته العربية الفصحى – وهو ما يهدف اليه دعاة العامية – بعد ان اعترف الاجانب الذين اشادوا بعلومهم وآدابهم بقيمة التراث العربي ، وبعد ان اثبتت الفصحى قدرتها على تناول شتى العلوم في الماضي وهي في سبيل الاتساع لها في الحاضر كما انها اثبتت قدرتها على التعبير عن اسمى العواطف والمشاعر الانسانية ولا يستطيع احد ان ينكر ما في ادبها من حكم وزهديات وغزل عذري عفيف .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى اللهجات العامية ، نجد انها بالاضافة الى كونها ادوات تفرق بين ابناء العرب بالنسبة لحاضرهم وماضيهم ، لا تقوى على ان تكون اداة للعلم والادب ، لانها لا تقوم على قواعد وأصول مكتوبة ، وليس لها نحو خاص ، فالامر فيها متروك لاذواق الناس واهوائهم ، وان ما بذله بعض المستشرقين من دعاة العامية في سبيل ايجاد قواعد للعامية قد أكد استحالة وضع هذه القواعد ، لا بالنسبة للهجات الاقطار العربية المختلفة فحسب وانما بالنسبة للهجة القطر الواحد ، ولذلك رأينا بعضهم وهو يحاول وضع قواعد للهجة المصرية ، لم يجاوز اللهجة القاهرية وحدها ، وبذلك لم يصل الى شيء مما كان يرجوه . وليست استحالة وضع قواعد للعامية قاصرة على ما بين لهجاتها من اختلافات ، بل لما يطرأ عليها من تغير سريع ، مما يجعل ما يكتب بها اليوم في بلد من البلاد غير مفهوم لاهل هذا البلد بعد سنوات .

وعلى الرغم من هذه الحقيقة العلمية التي تثبت افتقار العامية الى كل المقومات التي تجعلها لغة علم وأدب ، فقد بذل دعاة العامية جهودا كبيرة لاثبات امكان استخدامها في مجالات العلم والادب ، فباءت محاولاتهم جميعها بالفشل والخذلان .

لم تنجح محاولات ولكوكس في نقل قطع من مسرحيات شكسبير الى العامية ، وفي نقله الانجيل الى العامية ، لانها اخرجت لنا نصوصا مشوهة ، في أسلوب عقيم امتزج بلكنة الاجنبية ، عجز عن التعبير عن المعاني الانسانية التي تضمنتها تلك النصوص .

ولم تنجح كذلك محاولات مارون غصن احد دعاة العامية في لبنان ، عندما حاول ان يجعل من اللهجة اللبنانية أداة أدبية تحل محل الفصحى . واذكر له في هذا المجال موضوعا أدبيا كتبه باللهجة اللبنانية بعنوان « أمي » :

« لا تحسبوا ان الزمان بيقدر دايمن يمحي الجمال ، ولا البكا والهموم بيقدرو دايمن يروحولو نضارتو ، هيدي أمي عمرا ستين سنة ، وكل ما نظرت ليها ، واطلعت فيها ، بشوفا عمال تزيد جمال بنظري ، اذا التفتت أو ضحكيت او حكيت ، بتاسر بقلبي الطف تاسير يا ريتني مصور كنت بقدر كل حياتي وانا اشتغل بصورتا .. وقديش بستحلي صورها » .

ولقد تصدى حماة العربية الفصحى في لبنان لنقد هذا الموضوع، فكتب الاب لويس شيخو معلقا عليه بقوله :

« نشدتك الله ايها القارىء اللبيب أترى ان هذه الرطانة ستصبح

---

(١) اسحاق ابراهيم اسحاق . قصة اعمال الليل والبلدة . الخرطوم ١٩٧٠ .
(٢) لوبون : حضارة العرب ص ٥١٨ .
(٣) جب : تراث الاسلام ص ١٨٩ – ١٩٠ .
(٤) مجلة المقتطف جـ ٨ من السنة السادسة (١٨٨٢) ص ٤٩٢ .

(٥) سلامة موسى : كتاب الادب للشعب . ص ٤٨

يوما اللغة الفصيحة التي ـ على قول كاتبنا ـ ستخلف اللغة الكتابية ؟ وان ثبت ملكها الا تكون القاضية عليها وهو اليوم يزعم انه لا يريد لها اذى ؟ فاين في هذه القطعة ما تعلمناه من تصريف واعراب وترتيب جمل ، فضلا عما فيها من اغلاط الاملاء .. أهذه تكون فصاحة لغتنا في المستقبل ، ان نقدم الباء على المضارع ، ونبذل الفنون في التنوين ونلغي علامة الفاعل والمفعول والمجرور وان نلاشي الضمائر ، ونقلب الحروف كما تخطر على بال العامة ، فنلفظ الثاء تارة تاء وتارة سينا ونقلب اللام « راء » ، ونخلط كل الحركات والضوابط بعضها ببعض ، فيالله من لغة معدة للفصاحة ومرشحة للامامة ، بل يا لها من مقصلة جزار لو صار اليها! الحكم فعلى لغتنا السلام » .

ثم يبين الاضرار التي ستترتب على المحاولات التي سيقوم بها كل قطر لتغيير لهجته بلغة فصيحة خاصة به ، فيقول : « فيحصل لنا عشرات لغات فصيحة مستقلة ، نحتاج الى اتقانها كما نتعلم اليوم بدلا من اللاتينية اللغات المشتقة منها،كالفرنسية والايطالية والاسبانية والبرتغالية .

وكما لا تقوى العامية ان تكون أداة للكتابة الادبية او العلمية ، كذلك لا تقوى على ان تصبح أداة للتعليم ، لحاجة التعليم الى التعبير الفصيح في مجالات اللغات والعلوم بكل انواعها ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لان التعليم في نطاق العالم العربي لا ينبغي ان يتم بصورة مختلفة في كل قطر مما يفقد العرب اساسا قويا للوحدة بينهم والتفاهم المشترك . واذا كنا الآن بصدد توحيد برامج التعليم في البلاد العربية المختلفة لخلق جيل متجانس في ثقافته ، يشعر شعورا قويا برابطة القومية التي تنتظر العالم العربي ، وقد سعت الجامعة العربية مشكورة الى تحقيق هذه الغاية فعقدت المؤتمرات الثقافية المختلفة لتوحيد برامج التعليم ، فاولى بنا ان تكون اللغة العربية الفصحى الوسيلة الوحيدة للتعليم في كل البلاد العربية ، لان استخدام العامية لا يؤدي فقط الى تنافر ثقافة كل بلد عن الآخر ، بل هو يسلم ايضا الى فقدان أهم وسيلة للقومية ، وهي اللغة المشتركة .

وليس من شك في ان العلاقة بين اللغة وبين اعتزاز اي أمة بقوميتها علاقة خطيرة الشان بحيث نرى انه من الممكن بعث لغة طال موتها ، على اساس الفكرة القومية ، فاسرائيل في العصر الحاضر قد وجدت ان من عوامل تجميع اليهود مختلفي الالسنة والجنسيات ، بعث اللغة العبرية التي كانت من اللغات الميتة في العصر الحديث ، فكيف بنا ونحن نعيش في وطن واحد ، وتربط بيننا عوامل الجنس والتاريخ المشترك واللغة الواحدة ، كيف يراد بنا ان نتخلى عن هذه اللغة ، لنضل طريقنا بين لهجات متباينة ؟

وهكذا يتبين لنا مما قدمناه ان العامية لا يمكن ان تكون لغة عربية مشتركة ، للتنافر الواقع بين لهجاتها المختلفة ، ولانها لا تقوى على ان تصبح اداة للعلم والادب لافتقارها الى القواعد والاصول الثابتة ولتعرضها للتغير الدائب المستمر ، وانها بهذه الصورة لن تؤدي الى ثقافة عربية قومية ، بل تؤدي الى ثقافات محلية محصورة في بيئاتها .

اما اللغة الفصحى فهي الوسيلة الوحيدة التي تؤدي الىالثقافة العربية القومية ، لا نقول ذلك على اساس اعتبارات دينية او عاطفية او تاريخية فحسب ، ولكن لما لها من أصول راسخة ، وتجارب واسعة في مختلف اساليب التعبير اكتسبتها في تاريخها الطويل . حيث يمكن ان تستوعب حقائق العلوم في العصر الحديث ، كما وسعتها في ماضيها البعيد ، كما ان ادبها الفصيح يقوم بدور كبير في بعث الروح القومية واذكائها ، بينما نجد الادب العامي يرتبط بالقوميات المحلية مما يؤدي الى انحلال عرى الثقافة العربية .

نفوسة زكريا سعيد
الاستاذة المساعدة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية

الفصحى والعامّية

بين قومية الثقافة ومحلّيتها

بقلم الدكتور عبدالله الطيّب

اللغة العربية الفصحى لسان مشترك بين سائر العرب في مختلف اقاليمهم وعلى مختلف عصورهم . واللغة العامية شيءاقليمي، وربما تباعد ما بين اللهجات العامية في أقطار العربية المختلفة تباعدا يعسر معه التفاهم . ومع هذا ليس البون بين كل منها على حدته واللسان الفصيح بالبعيد الشاسع الذي يقال معه ان الاختلاف جوهري كالذي يكون بين اللغتين المستقلتين . ومن أجل هذه الصلة الواشجة بين كل عامية على حدتها وبين اللغة العربية الفصحى نجد من الممكن هذه الايامان نتفاهم بلسان وسط بين العامية والفصحى شبه مشترك بين سائر اقطار العربية ولا سيما من طريق المذياع وفي لقاءات المؤتمرات وما أشبهها . على ان هذا اللسان الوسط شبه المشترك في حالة تغير مستمر ، وهو اقرب الى ان يكون صنفا من اللغة الفصحى المسرع بها في أداء الكلام المتحدث به من غير ما تأت الى تجويد الاعراب .

والحق ان اللغة العربية قد كانت في دهرها القديم الاول لهجات مختلفات منهن القصي جدا عما تواضع عليه اهل الفصاحة من بعد وجعلوه لسانهم الفصيح كقول الآخر :

يا بن الزبير طالما عصيكا

وكأصناف ما روي من الكسكسة والكشكشة مما أطرح اطراحا ولم يعد بفصيح . وفي اخبار القدماء ما يدل على ان اللحن كان قد يقع ويتعمد تحاشيه على نوع من تكلف واجتهاد . وفي كتاب « الامالي » ان سيدنا عمر رضى الله عنه عاب فتية على لحنهم لما رآهم يخطئون الرمي فسالهم فقالوا نحن متعلمين . وقد جاء في الاثر ما ينبيء عن ان اللحن كان يقع بين طبقات الفصحاء في الجاهلية ، ولا ريب ان اللغة العربية الفصحى التي نظم بها امرؤ القيسوالجاهليون انما نشأت من بعد طول اختيار بين طبقات الفصحاء الذين كانت تجمعهم مواسم الحج والاسواق . وانا أسمي هذا بطور العربية البطولي اذ قد أقدمت فيه على اختراع أساليبها الجزلة من اصناف لهجاتها المتباينات .

وقد نزل القرآن باللسان الفصيح المختار وصارت اللغة العربية الفصحى لسان حضارة الانسانية الكبرى في ذلك الزمان واستوعبت علوم الامم . وأتيح للعرب حينئذ من طرق التعليم ما تفوقوا به على جيرانهم من الامم التي ما كان تفوقهم عليها بالسيف والعقيدة فحسب. ولقد نعلم ان سيدنا عثمان رضي الله عنه قد أمر باتلاف المصاحف بعد ان تمت كتابة المصحف الامام على الحرف الذي وقع عليه الاجماع. فاية أمة في ذلك العهد كانت تملك من وسائل نشر العلم ومنهجه مثل الذي انتشرت به قراءة المصحف حتى قد احتيج الى اتلاف ما أتلف منه في ذلك المدى القصير .

ان العرب لم يكونوا مقصوري طلب العلم على طبقة كنسية او كهنوتية او لاهوتية كالذي كانت تفعله الامم الاخرى . وقد كان علمهم المستمد من الرواية تدعمه طريقة من الكتابة تيسر انتقاله وتكفل له سلامة الحفظ باقصى ما يستطاع . وكانوا يكتبون على مواد هينة المتناول كالعسب والالواح والكتوف وكان حبرهم من الصمغ وسكن الاثافي ومحروق الثمام . وكانوا يحفظون ما يكتبون ويمحونه ليكتبوا مكانه سواه فيحفظونه . بهذه الطريقة درسوا القرآن وما أثروه من شوارد لغتهم وروائع بيانها . وقد اعطى هذا المنهج الاعرابي منهم الاشعث الاغبر ذا القلوص مدرسة متنقلة لم يكن دهاقين الفرس وبطارق الروم وأباطرتهم يقدرون على شيء مثلها . ولعل المسافر الان في اقاليم الصحراء الكبرى بافريقيا ان يرى صورة تشبه شيئا ما بعض ما كان عليه أوائل العرب في منظر علماء اصحاب القوافل المستظلين تحت الشجر المسندي ألواحهم الى أقتاد رواحلهم يقرأون او يكتبون . ولا بأس ههنا من الاستطراد التنبيه على ان العرب حين غزوا فارس والروم لم يكونوا دونهما فكرا وحضارة كما يزعم بعض من قد يؤرخ لهم الآن من الاساتذة ، بل كانوا أرقى منهما . وقد كان العرب بدوا وحضرا ، فاهل الحضارة منهم كانوا على علم واسع باحوال من كانوا حولهم فكانوا ربما سخروا من قلة معرفة البدو بنحو هذا من خبر الدنيا . فيخطيء من يستنتج من هذا ان العرب قد كانوا كلهم جهلة محدودي الآفاق . ثم ان تلاحم بدو العرب بحضرهم أعطاهم من الحيوية والمتانة ما كان مفقودا عند مجاوريهم وهذا مكنهم من التفوق الباهر عليهم في ميداني الفكر والقتال .

هذا واللهجات التي غلبتها الفصيحة المختارة لم تمت ولكن بقيت هي لسان الاقاليم يشهد بذلك مثلا نحو ما روي من خبر رجز جند الحصين بن نمير :

يا بن الزبير طالما عصيكا

لا بل يبدو انه قد كان من اللهجات العامية الموغلة في الاقليمية وما بمجراها من المحلية لهجات فصيحة شبه عامية ـ للذي يخالطها من عفوية الاداء وسرعته مثل ما رواه ابن جني من مقالة الاعرابية « أفي السوتنتنة » أي « أفي السوأة أنتنه » . وما رواه سيبويه من نحو فعلي في فعل وردّن في رددن وأمثال استمريت في استمررت

وفعلتيه في فعلته .

وقد أحوج وجود اصناف العامية مع اللسان الفصيح الى مزيد من العناية باللسان الفصيح واتقان دراسات نحوه وصرفه وأقيسته . ثم ان القوم قد أحسوا بنوع من حدس الغريزة انه لا بد لبقاء الحيوية في اللسان الحضاري الفصيح من تزويده باستمرار بنفس فطري مستمد من روح بداوته الاولى . فالتمس ذلك طوال ايام بني أمية في الرجز الفح كأراجيز العجاج ورؤبة التي كانت توشك ان تنبعث من أثناء ألفاظها ذرات رمال يبرين والد هنا . ثم ضعفت الاريحية الى الرجز بضعف ملكات أهل الحضر على ان طلب أصول اللغة الحية في البادية ظل معمولا به الى أواخر القرن الرابع .

ثم ان اللغة الفصيحة ادركها ما ادرك حضارتها من عوامل الضعف وآل أمر العلم كله الى أكناف الدين . وقل التداول بالاسلوب النحوي بين طبقات غير الفقهاء . وكان أكثر رجالات الدول من العجم وفشت الامية . وانتشر التعامل بالعامية في أقاليم العربية . ولكنها لم ترم قط ان تسمو الى أوج آفاق البيان التي عند الفصحى . بل جارتها وبارتها في حدود ضيقة . فكتب بعضهم بها مقامات وحكايات. ونظمت فيها أصناف اشعار . وكثيرا ما عمد العلماء انفسهم الى التأليف المنظوم بالعامية ليقربوا مادة الدين من الناس .

ولعله يصح ان نطلق على ما بعد سقوط بغداد الى أوائل عصرنا هذا الحديث اسم الطور الديني في تاريخاللغة العربية وطابعه اقليمية الآداب العامية وضعف التأليف بالفصيحة الا ما خطته بعض اقلام المتصوفة – والفقهاء .

هذا وقد بدأت النهضة الحديثة في آداب اللغة العربية بداية حسنة واعدة أمثال البارودي وأحمد شوقي ومعاصريهما في مصر وغيرها . الا ان هذه النهضة لم يتح لها البقاء لاسباب من أهمها مصادمتها غزوة الاستعمار ، فهذه عمدت الى الالتواء بمناهج التعليم في بلاد العربية الى الترغيب في لغات الفرنجة مكان العربية الفصيحة وقد قوومت اول الامر ثم كان لها من بعد انتصار مؤسف .

هذا وقد عمت بلاد العربية الثورة على الاستعمار المصاحبها نوع اعجاب بحضارته وتقدمه . ومع الانتصار الذي حققته هذه الثورة من حيث اوضاع التحرر السياسي ظل يحيط بها ثقل مضن منالخنوع الحضاري لا بد من التخلص منه على وجه قاطع وبلا أدنى تردد ان كنا نريد لانفسنا حرية حقا وانتصارا ولا أرى الا ان اللغة العربية الفصيحة هي مفتاح ذلك الانتصار لما تشتمل عليه من معاني الاصل الكامنة في روح جزالتها البدوية القديمة النافرة من كل قيد وخنوع ، ثم لما لها من المقدرة الخارقة على استيعاب العلوم والحضارات . وما قويت عليه في الماضي لن يعجزها في المستقبل القريب ان شاء الله .

وأحسب اننا الآن نجتاز مرحلة خطرة من مراحل النهضة . وينبغي ان نستبعد منذ الآن فكرة التعامل البياني فيما بيننا باللهجات العامية لانها اولا محلية اقليمية رضيت لانفسها منذ دهر قديم بالوضع الثاني بالنسبة الى الوضع الفصيح الشريف ، فلعلها ان ثارت على هذا الوضع ألا تكون ثورتها الا ضربا من ثورات الرقيق التي تحتدم قليلا ثم تبوخ الى ارتكاس ابدي سقيم . ثم انها حين كتب بها وتطلعت الى أوج التعبير الادبي الرفيع خضعت خضوعا مزريا للزخرف وغلت في تقليد بلاغة الاساليب الفصيحة حتى في ما كان يشوبه الضعف والانحلال . ثم اضف الى هذا ان اللغات العامية متفاوتة متباينة مختلفة فأيها اصلح للتعميم وعلى أيما اساس ، ثم على تقدير الاتفاق بيننا على أيها نأخذ به ، ألن نجد في تعميمه من عناء حمله على الناس شيئا كثيرا مما يوجد في تعليم اللغات الغرائب والتعويد لغير اصحابها عليها ؟

هذا وعسى ألا يخلو الداعون الى استعمال اللهجات العامية من نوع قياس فاسد اذ كأنهم يشبهون العربية الفصيحة المشتركة بيننا الآن باللاتينية التي كانت مشتركة بين شعوب اوروبا واذ قد تخلصت شعوب أوروبا من اللاتينية فكذلك يحسن بنا نحن مقلديها ان نتخلص من الفصيحة . والحق ان لغات اوروبا شيء عن اللاتينية مختلف ، كاختلاف الفارسية والنبطية والتركية عن العربية . وقد كانت اللاتينية لسان العلم في المجر وفنلندا وكلتاهما لغتها تركية الاصل . وما بين الالمانية واللاتينية بعيد على ان اصولهما ((اندوجرمانية)) على حد تعبيرهما كما أن الذي بين النبطية والعربية يعتمد على ان أصلهما سامي .

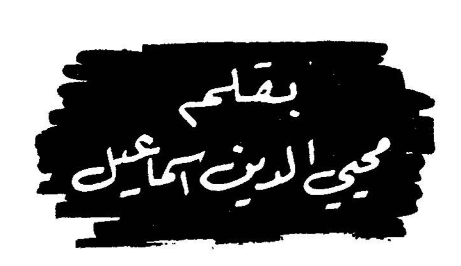
الوجه الآخر تشبه اللهجات العامية بلهجات اللغات العاميةالتي بأوروبا والامريكا المستعملة مع اللغات المثقفة – كالكوكني واصناف لهجات أمريكا ولهجات شمالي انجلترا بالنسبة الى لغة التاج الانجليزية وكأصناف لهجات العامية بفرنسة بالنسبة الى الاسلوب العالي ، على ان الفرنسية ، على تقدير التسليم ان الفرنسيين جميعا يتحدثون بلهجة واحدة ، لغة مكتوبة لا يجاء بها في اساليب الحديث وانما يحتفظ بها للتعبير الرفيع ليس غير .

هذا وعسى اللغة المثقفة الوسط الشبيهه بالفصحى الدائرة بيننا الآن ان تكون مما يشجعنا حقا على التماس ان نجعل الفصحى هي نفسها لغة المستقبل المشتركة بين سائر أقطار العربية على منهج حي متطور اصيل في كلا بابي البيان المكتوب والمتحدث به . ذلك بان اللغة المثقفة انما هي محاولات تقريب متعمد بين كل عامية على حدتها وبين اللغة العربية في مجال الجد ثم بين مثقفي الاقطار العربية فيما بينهم . ومتى زادت موسوعة المثقفين من ذخيرة اللغة القديمة ودربوا باساليب نحوها وبلاغتها وحرصوا على التبادل الفكري ارتفع مستوى هذه اللغة الوسط حتى يجاوز مشابهة الفصحى الى محض الصيرورة اليها والذوبان فيها .

وللهجات العامية ههنا مهمة عسى ان يضطلعن بها على وجه بناء عظيم النفع . وذلك انهن في طابعهن البدوي الخالص يحتفظن بمشابه كثيرة من معادن البلاغة العربية الاولى وروحها الذي ندعوه الجزالة . ولعل الادباء والبلغاء المعاصرين في الامة العربية يحسنون صنعا لو قد حرصوا حقا على تتبع هذه الجزالة كل في لهجته العامية الصحيحة البداوة – وقل اقليم عربي يخلو من ذلك – ونقل معادن اصالتها الى التعبير ولا اعني بهذا نقل ألفاظ من اللهجات العامية بأعيانها ولا عبارات بأعيانها ولكن تقمص روح البدوي العالي الصحيح بصدق قلب وبلا ادعاء وبث انفاس اساليبه في الاساليب الفصاح . فان ذلك مما يعين ان شاء الله على تجديد حيوية اللغة العربية . ومتىانضاف اليه الجد في درس النحو والتعمق في متن اللغة نفسه مع حبها والايمان بها والعمد الصالح الى زيادة مادتها بالاخذ والاقتباس من اللغات المعاصرة اخذا شريفا حرا مرفوع الرأس لا يلابسه ادنى استخذاء محاكاة وخنوع تقليد نشأت في لغتنا باذن الله نهضة خلاقة تقود الى تطور بطولي جديد تنفتح معه آفاق طور حضاري جديد . وعسى ان ننبه في هذا المقام الى ما قد يرومه بعض أدبائنا المعاصرين من التماس الرواج بين طبقات عوام المدن بنوع مبسط من عبارات الجرائد وأوشكت دوافع الكسب التجاري التي تصاحبها احيانا دوافعالكسب السياسي وطلب الشهرة وجنون طلب الانتماء الى تيار العصر ان تودي بالبيان العربي الناصع الذي ينبغي ان تبنى عليه ثقافة القومية العربية في المستقبل .

عبد الله الطيب
عميد كلية الآداب بجامعة الخرطوم

محاولة لوضع الشعر
بين المحلية والقومية



قبل الحديث عن الشعر بين المحلية والقومية ، اوثر ان اشير الى اننا هنا لسنا بصدد دراسة الشعر على اطلاقه بين المحلية والقومية ، والا عادت محاولتنا تخبطا في خواء التجريد ، ثم اننا هنا لسنا بصدد دراسة الشعر العربي على اطلاقه بين المحلية والقومية ، والا فاننا سندخل متاهة من المتاهات توشك ان تكون بلا نهاية ..

اننا هنا بصدد تقويم الشعر العربي المعاصر بين هاتين القيمتين او هذين الاتجاهين : اتجاه المحلية واتجاه القومية .

على ان هذه المحاولة التقويمية تتطلب قبل كل شيء تحديد المصطلحين : « المحلية » و « القومية » وذلك من اجل تسهيل محاولتنا وتاكيدها .

لقد استقرت جملة من البديهيات في دراسة الادب على اجماله ، وفي مقدمة هذه البديهيات ان الادب انعكاس ذاتي وانعكاس اجتماعي في الوقت ذاته ، بمعنى ان الادب تعبير عن الذات الفردية الخالقة ، ثم هو بالتالي نتاج طائفة من العوامل والمؤثرات الاجتماعية ، فهو بالتعبير العلمي الحديث محصلة لطائفة من العوامل الذاتية والاجتماعية .

فاذا ما اتفق على هذه المقولة ، وهي مقولة غدت في مستوى البديهيات لا خلاف على جوهرها وان اختلف على شيء من التفصيلات فيها .. اقول اذا ما اتفق على هذا ، امكننا ان نرى في العوامل المؤثرة في الادب ضرورة من الضرورات التي تتحكم في صوغ الفكر عموما وتحديد مكان الشعر بين قيمتي المحلية والقومية .

ولا شك في ان الادب في اجماله والشعر على وجه التخصيص يتاثر بظروف البيئة التي يصدر عنها . وان تعبير « ظروف البيئة » هذا هو تعبير واسع فضفاض ينطوي فيه عالم كامل من العوامل والمؤثرات من طبيعية وجيولوجية وسلالية وانثروبولوجية وسياسية واقتصادية وروحية ، وان دراسة اية حركة فكرية او روحية او حضارية باوسع معانيها تظل مبتورة النتائج والاستنتاجات ان لم تتوفر على « ظروف البيئة » لدراستها واستقصاء تاثيراتها ان سلبا او ايجابا وعلى تلك الحركة ومسارها .

ومثال ذلك ان شعر البادية العربية في العصر الجاهلي كان صورة اصلية لحياة البادية في ظل هاتيك الظروف التي عاشها هناك مكانا وزمانا من حيث الاخيلة والاسلوب والالفاظ والقيم وفهم الانسان والحياة والكون .

كما ان الشعر العربي في القرن الرابع الهجري مثلا في بغداد العباسية كان تعبيرا عن هاتيك الظروف البيئية التي عاشها في ظل الحضارة العباسية بكل ما فيها من قيم ومثل واشراق روحية واخلاقية وتطلع مادي حسي ابرز اقصى التناقض في شعر تلك الحقبة من التاريخ ، اذ نشهد المجون والفحش وفجر القول الى جانب التصوف والزهد والتطلع الى قوى الغيب .

كذلك كانت اشعار الرجل الاشقر واساطيره البدائية في اقصى الشمال الاوربي قبل انبلاج العصر المسيحي هناك ، معتمة مدلهمة كحياته التي كانت حياة مغامرة متصلة طويلة في اختراق حجب الضباب في بحور الشمال المظلمة الجمة الاسرار .

واذن ، فلا خلاف على ان الادب ايا كانت صيغه او اجناسه انما هو محصلة جميع تلك الظروف من ذاتية وموضوعية ، لذا فان التاثيرات المحلية على اية حركة ادبية او على الشعر بوجه التحديد انما هو امر لا مندوحة عنه ، فالشعر الصالح الاصيل النابع من وجدان تاثيرات الحياة ودواعيها لا بد ان يستجيب لنداء البيئة وظروفها ، اي للتاثيرات « المحلية » على اصدق نحو واصفاه .

ومن هنا ، تصدق قيم الاتجاه الذي نما في الغرب منذ القرن التاسع عشر والذي يؤكد على دراسة الظروف التي تشيع في بيئة ما كمقدمة لدراسة شاعر او حركة شعرية معينة . فالشاعر يعبر عن قيم البيئة التي يحياها ، ولكن تعبيره عن تلك القيم قد يكون على شكل تاكيد وترسيخ لها ، او قد يكون على شكل رفض ونقض لها وللقوى التي تمثلها ..

وعلى اية حال ، فالتعبير هو التعبير ان كان سلبا او كان ايجابا ، وليس ثمة ادب او شعر الا كان نتاج كل تلك الظروف والوشائج والعلاقات .

ولكننا ينبغي هنا ان نتنبه الى حقيقة اخرى ، نرى ان من الضروري الاشارة اليها بهذا الصدد ، تلك هي ان التاثير او التاثر ليس من الضروري دوما ان يكون على نحو مباشر ، فليس على الشاعر او الاديب ان يقع تحت طائلة تلك العوامل مباشرة حتى ياخذ التاثير مجراه ، بل التاثر – او فلنقل التاثيرات – تاخذ الف مسرب ومسرب الى وجدان الحركات الادبية والفنية والا فلا معنى اطلاقا لحركة الحياة وتفاعلاتها وقوانين الاخذ والعطاء فيها .

فالمحلية بهذا المعنى يجب ان تفهم على اساس انها روح او بالاحرى حقيقة روحية باكثر من كونها خصائص تمثل الواقع المباشر .

فاين يمكن ان نلمس « المحلية » او « اللون المحلي » كما تسميه الآداب الغربية ، عند شاعر كالرصافي نشأ في بغداد ونضج وجدانه في أواخر القرن الماضي ، وعاش تجربة تلك الحقبة بكل ابعادها ؟..

اظن ان المحلية او اللون المحلي عند شاعر كالرصافي يجب ان نتلمسها في الروح العام الذي يشيع في نتاجه الشعري وفي طريقة فهمه للحياة وللانسان ، وليست في الجزئيات والتفصيلات التي يمكن ان ياتلف او يختلف فيها مع آخرين ليسوا من نتاج بيئته او الظروف التي احاطت به ، بل من نتاج بيئات وظروف اخرى .. فهذا الروح العام او الخصيصة الروحية العامة – كما يمكن ان ندعوها – هي مظهر من مظاهر « المحلية » او « اللون المحلي » ، ومن هنا شاع القول المالوف على اقلام الادباء والنقاد ان فلانا « ابن عصره » . فالقول ان شاعرا ما هو ابن عصره انما يعني ان هذا الشاعر قد تاثر واستجاب لظروف بيئته وبان هذا الشاعر ايضا قد احس واستشعر بانه قد اخذ من عصره ومن بيئته واعطاهما ، وبذلك حقق

الصيغة المتوازنة بين الاخذ والعطاء .

اننا اذا فهمنا « المحلية » على هذا المستوى وبهذا المعنى فقد اتفقنا على انها مصدر للاخذ والعطاء في الشعر والفن وانها ليست محض احساس عابر ضئيل بل هي بالتالي من اكبر مصادر الفن العظيم ، وان الاستقصاء النقدي والتاريخي يؤكد هذه الحقيقة في منابعها وانعكاساتها .. اننا اذا فهمنا « المحلية » في هذا المستوى مؤكدين ان الحركة الرومانسية مثلا في الشعر الانكليزي كانت حركة نشأت نشوءا من بيئتها وظروفها المحلية ابان الثورة الصناعية ومع بدء عزلة الفرد عن الكون واحساسه بالانسحاق امام قوانين عاتية لا ترحم ... اننا اذا فهمنا « المحلية » في هذا المستوى وبهذا المعنى مؤكدين ايضا ، انطلاقا من هذا المفهوم ، ان الحركة الشعرية الحديثة في الشعر العربي المعاصر لم تكن سوى نتاج عوامل ومؤثرات وقع تحت وطأتها الشاعر العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وهي احاسيس من الضياع والقلق والاغتراب والتشرد الروحي وانهيار كثير من القيم القديمة وتصدع المثل العتيقة وانطفاء الق القدسية من بعض صفحات الارث القديم الى ان تحول ذلك كله الى ثورة على الشكل والتشكيل بل امتدت الى اعماق المضمون ، بل الى رسالة الشعر ذاتها ـ فبعد هذا كله ، هل يصح لنا ان نتساءل اين تبتدىء « المحلية » او « اللون المحلي » وأين تنتهي لتبدأ « القومية » او « اللون القومي » ؟

هل هناك حواجز وتخوم تفصل بين هاتين الخصيصتين او القيمتين ؟.. واين هو المداول المحلي في هذه الحركة الشعرية او تلك او عند هذا الشاعر او ذاك ، ثم اين هو المدلول القومي في هذه الحركة الشعرية او تلك او هذا الشاعر او ذاك ؟

وبعد هذا كله هل يمكن ان ننتهي الى القول بأن « المحلية » او « اللون المحلي » قد يكون هو ذاته « القومية » او « اللون القومي » او ان هناك تطابقا كاملا بين المفهومين ؟

* * *

اننا هنا بلا شك ، ليس بوسعنا ان نعين بشكل قاطع حدود امثال هذه الاتجاهات . ذلك ان للحقيقة اكثر من وجهي العملة النقدية الواحدة . ولكننا من خلال الاستقراء ومن خلال الملاحظات المتكررة للجزئيات والتفصيلات يمكن ان نرسم اطارا عاما للقضايا العامة التي نحن بصددها ، ولعل الامثلة التي يمكن ان تكون مادة دراستنا لتسعفنا في مثل هذه المحاولة تؤكد لنا او على الاقل يؤكد معظمها ، الحقيقة القائلة بانه ليس هناك تعارض حاد بين « المحلية والقومية » ، « فالمحلية » ليست نقيضا للقومية لا في الشعر ولا في غيره بل اكثر من ذلك ليست هناك اية فوارق عميقة تفصل بين المفهومين حتى في المسلك اليومي .

ومن التاريخ الادبي القديم يمكننا ان نختبر تجربة ابن الرومي وهي تجربة واضحة المعالم بلا غموض ولا ظلال قاتمة ... ان تجربة ابن الرومي هذه تؤكد لنا انها تجربة نبعت من صميم ظروف البيئة التي عاشها الشاعر ، فهي تجربة محلية حتى اطراف اصابعها ـ كما يقولون ـ ... فابن الرومي شاعر عاش التجارب المحلية المباشرة واستجاب لها استجابات متباينة سواء أكانت تلك الاستجابات اخذت شكل الرفض القاطع ام القبول والاستسلام . على ان استجابة ابن الرومي لتأثيرات « المحلية » والظروف المباشرة التي وقع تحت طائلتها قد فتحت امامه افقا انسانيا ارحب بل افقا متراحبا حتى غدا شاعرا من اضخم الشعراء المعبرين عن الروح العربية في تاريخ الشعر العربي بالرغم من كل المحاولات النقدية التي وقفت على هامش تجربة هذا الشاعر الكبير . وهكذا كان هذا الشاعر في مدلولات شعره قد احتل مكانا رفيعا في الشعر العربي حتى عاد من تراثنا القومي الباقي ، بالرغم من الاستجابات المحلية الصارخة في شعره .

ولقد اخترت انموذج ابن الرومي لانه مثل من اوضح الامثلة على استجابات الشاعر لظروف بيئته ، وعلى ان هذه الاستجابات هي المسرب الذي ينتهي ـ صدقا واصالة ـ بالتيار القومي .. فالشاعر الاصيل ذو الاستجابة الصادقة وبامانته على رسالته الشعرية لا بد ان يكون في اقصى صور ممارسة الحياة ومزاولة المسؤوليات المباشرة للواقع من خلال النظرة الذاتية الامينة .

وذلك كله ، حتما وبالضرورة ، يفضي الى المفهوم القومي الاعم .

فالحقيقة ـ كما تبدو لنا ـ انه ليست هناك حواجز وجدران عالية تقوم بين هذا المفهوم وذاك . فالقيم القومية الاصيلة هي ذاتها القيم المحلية ، وهي في الوقت ذاته القيم الانسانية باعلى مستوياتها .

ان الشاعر العراقي الاصيل الامين على صدق الرسالة الشعرية لا يرى في احداث ١٩٤١ وثورته المجيدة هناك حدثا محليا عراقيا منبت الصلة بالروافد القومية الروحية الكبرى ، بل يرى فيها قيمة محلية عراقية بقدر ما هي قيمة قومية ، وبالتالي قيمة انسانية عليا . والشاعر المصري الاصيل والامين على صدق الرسالة الشعرية لا يرى في احداث ثورة عرابي مثلا حدثا محليا مغلقا على ذاته وراء حدود الكيان القومي ، بل على العكس من ذلك تماما ، يرى فيها استجابة من الشاعر لاحداث تلك الثورة وهي ذاتها ابلغ مناسبة للتعبير عن الروح القومي الكامن حضاريا في روح الشعب المصري والقادر على التاكيد على انسانية تجربته من خلال اي شاعر مستوعب عظيم . وقل مثل ذلك في اية تجربة مماثلة اخرى .

ان « المحلية » بهذا المعنى الذي نرمي اليه ليست قضية تقع ضمن اسوار مضروبة عليها ، كما ان القومية ليست عزلة عن العالم والحياة وعن قيم العالم والحياة او عن الانسان من حيث هو انسان : فالمسالة هي كيف يحتل هذا الشاعر أو ذاك مكانه ضمن اطار المحلية ومنها ومن داخل هذا الاطار يحقق الابعاد الشعرية والامتدادات الى الروح القومية وبالتالي الى روح الانسانية وذروتها الحضارية الكبرى للانسان . اننا ونحن نؤكد ذلك انما يعنينا ان نضع تحوطا هو من صميم موضوعنا هذا ، ذلك ان « المحلية » كما نستخدمها في هذا المعنى الذي نرمي اليه ، وكما استخدمت في الفكر الحديث ونقده لا تعني اطلاقا ـ في حدود الشعر ـ كتابة الشعر باللغة العادية ، أي لغة الكلام ، فمن الممكن بل من المالوف جدا ان تكون هناك آداب محلية لكل امة من الامم وان هذه الاداب المحلية من شعر وغيره تظل أسيرة الحدود والتخوم المحلية وتعجز عن ان تحقق الابعاد والامتدادات القومية القصوى واخيرا تعجز عن ملامسة الافق الانساني الارحب ، هذا بالرغم من ان تلك الاداب قد تعبر بشكل او باخر عن تجارب انسانية مؤثرة ومتأثرة بظروف البيئة وباللون المحلي . والامثلة على هذا كثيرة سواء في ادبنا العربي المعاصر ام في غيره . واود ان اشير هنا الى حقيقة طالما تحدث عنها الكثير من الكتاب والنقاد والادباء ، تلك هي ما يزعمونه من ثنائية اللغة العربية ، وان هذه الثنائية ـ كما يزعمون ـ فذة لا تتكرر اذ لا تكاد تعرفها لغة من اللغات الاخرى ، وان هذه الثنائية قد خلقت ضروبا من العوائق في سبيل الخلق الشعري والحركات الشعرية ، وقد بولغ في التاكيد على هذه الثنائية الى درجة ان البعض قد بدأ يدعو الى حركات للشعر المحلي ـ المحلي باضيق معانيه لفظا ومدلولا واستجابة ـ ليكتب بلغة الكلام اذ هي ـ كما يرون ـ اكثر تعبيرا وأصدق دلالة على شخصية الشعب وامالة وطموحه واشواقه .. وهم يقولون ذلك وفي اذهانهم مقارنة خاطئة بين العربية الحية واللاتينية المندثرة التي تفرعت عنها اللغات الفرنسية والايطالية والاسبانية انبثاقا من أروقة اللغة الكبرى .

والحقيقة ان هذه القضية وان كانت من صميم القضية التي نبحثها الان – قضية الشعر بين المحلية والقومية – الا انها بالاضافة الى ذلك تتصل اتصالا وثيقا من حيث الواقع ومن حيث التاريخ بطبيعة اللغة العربية وبتاريخ تطورها وبالاطوار التي مرت بها على مدى الاجيال وهي وثيقة الصلة بتاريخ اللغة العربية وتاريخ فقه هذه اللغة والقوانين التي خضعت لها .

لذا يمكن القول هنا ، وبقدر ما نستطيع ايجاز ، ان تاريخ الحضارات لم يشهد – في اي عصر من العصور – انعدام الثنائية في اية لغة من اللغات . فلغة الادب والعلم والشعر والفن هي دوما ليست ذاتها لغة الكلام او لغة الرجل العادي ، فالتباين قائم في كل عصر وفي كل امة بين لغة الادب والفن الرفيع وبين لغة الكلام ، لهذا نجد دوما ان هناك فوارق واقعية وتاريخية قائمة بين شعر اية امة من الامم وبين الشعر الشعبي ، ولقد درست في السنين الاخيرة هذه الفوارق بين هذا وذاك حتى تأكدت مؤخرا من خلال الدراسات النقدية العملية حدود الشعر الشعبي ومفهومه فوضعت تحت دراسات اسميت بالدراسات الفولكلورية وهي الدراسات التي شاعت في كثير من الدوائر العلمية والادبية في السنين الاخيرة ، تمييزا لها عن الدراسات الادبية .

وليست العربية بدعا في هذا حتى يقال بان اللغة العربية تعاني ازمة هذه الثنائية اي هذه الازمة القائمة بين لغة الكتابة ولغة الكلام ، فاللغة الانجليزية مثلا تعاني هوة سحيقة بين لغة « الكوكني » Cockney وهي لغة الانجليزي اللندني العامي وبين لغة الكتابة او اللغة التي يتحدث بها المثقفون ، وبعد ذلك لغة الادب الرفيع ، هذا الى جانب فوارق كثيرة اخرى كالفوارق بين اللهجات العديدة في ولز واسكوتلندة ، وايرلندة ، وما يصدق على اللغة الانجليزية يصدق على غيرها من اللغات ومنها اللغة العربية .

ومن هنا فان التأكيد على ازمة الثنائية في اللغة تأكيد باطل لا يقوم على اية ملاحظة مقبولة . فنحن لا نجد ابدا شعرا او ادبا من النسق العالي مكتوبا بلغة الكلام لا في العربية ولا في غيرها من اللغات على امتداد القرون . واذا كانت « المحلية » التي نعنيها بالمفهوم الذي استخدمناه هنا هي مزيج من هموم واكدار واستجابات واحساس بمسئوليات ، فان الشعر بهذا المعنى يجب ان يكون محليا بل محليا مسرفا بالمحلية ، اما اذا كانت المحلية هنا هي نمط من الاسلوب والتعبير والفهم للحياة والانسان ، فما ابعد الشعر الحق والادب الرفيع عنها .

والشعر العربي المعاصر ، في حقيقة الامر ، لم يواجه هذه المعضلة مواجهة شجاعة صريحة – الا باستثناءات نادرة موزعة – بل بقي يعاني من هذا التمزق الحاد في الخلط بين مفهومي المحلية والقومية فعاش هو نفسه من خلال ذلك ازمة ضرب جديد من الثنائية حرمته من ان يرتفع ليكون قضية الانسان العربي على نحو حي مسئول كما هو في الحضارات الكبرى ، بمعنى ان يكون قضية تمتد من موقع الجذر الى ابعد افاق الوجود الانساني . فعاش الشعر العربي المعاصر – الى حد ما – على الايحاءات السطحية العابرة ثم عاش خيبة الامل التي حرمته التطلع الى ان يكون هو نفسه اللحظة الساطعة في حياة الانسان العربي ، كما هي رسالة اي شعر عظيم .

فقد حاول شعراؤنا المعاصرون من رواد الحركة الشعرية الحديثة من امثال بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور واحمد عبدالمعطي حجازي ومحمد الفيتوري وخليل حاوي وامثالهم ... اقول حاول هؤلاء ان ينطلقوا من اطار تجاربهم المباشرة وان يرتفعوا بالتعبير عن هذه التجارب ويكيفوها تكييفا انسانيا مستندا الى الايمان بان القيمة الانسانية الجمالية في الشعر هي تلك التي تصدر عن الايحاءات المباشرة ، وهي تلك التي اسميت في النقد والفكر الحديثين بـ « التجربة » .. ولكن كان هناك دوما هذا النقص في الالتزام بالمحلية او اللون المحلي هذا العنصر الذي يكفل للشعر طابعه القومي وبالتالي طابعه الانساني . فالمحلية ليست شكلا موضعيا والقومية ليست شكلا قبليا او عرقيا ، كما ان الانسانية ليست امية فضفاضة معلقة في خواء التجريد .. بل ان شرط الشعر هو الحياة .. ان يكون الشعر حيا مستجيبا لنداء البيئة وظروفها ، قادرا على ان يرد على تحديات الحياة وان يعربعنها وان يتخذ موقفا من اجلها ومن اجل الانسان .

وفي الحقيقة ان التأثيرات التي غزت الحركة الشعرية العربية الحديثة من الخارج وفي مقدمتها تأثيرات الشاعر ت. س .اليوت مثلا والتي تعتبر اكبر تأثيرات وقعت تحت طائلتها الحركة الشعرية العربية الحديثة ، ان هذه التأثيرات قد شوهت لحد ما مفهوم « المحلية » و« القومية » وبالتالي الانسانية . ولان شعر اليوت يكمن في صميمه تنافض عجيب اضر بشعرنا العربي المعاصر ، ذلك انه – وهو شعر رفيع بلا شك – ينطوي على دعوة تذهب الى ان الحضارة ترفض الشعر .

فلا مراء ان التأثيرات قد وضعت امام الشاعر العربي الحديث نماذج من التمرد على الشكل افادت الى حد ما في وضع نهاية لجمود الاشكال العربية الموروثة ، بالرغم من الاسراف الذي وقعت فيه حركة الشعر الحديث احيانا في هذا المجال . ثم ان هذه التأثيرات قد افادت في التأكيد على اهمية « المحلية » او « اللون المحلي » ، ذلك ان هذه التأثيرات التي دفع بها اليوت وامثاله كدفعات على شعرنا الحديث كانت تقف في زاوية فكرية معينة مناقضة لجميع اشواقنا وامالنا وقدرتنا على التطلع ومثال ذلك ان اليوت كان من حيث الفكر والمزاج ومن حيث النبرة الروحية والحضارية يؤكد دوما ربط اللحظة الراهنة بالماضي الى درجة تختلط فيها الصور عنده اختلاطا مروعا كما هي الحال في قصيدته التي اثرت في معظم شعرائنا المعاصرين واعني بها « الارض الخراب » ، هذا بالاضافة الى دعوة الرفض الحضاري لروح الشعر .

وعلى اية حال ، فان الشعر العربي المعاصر يجب ان ننعم النظر فيه مرة بعد اخرى وان نتقصى الاسباب التي جعلت منه ومن قضاياه كيانا منعزلا وبعيدا عن الاندماج في التراث الروحي للانسانية .

واني أظن أن بداية دخول شعرنا دائرة الوجدان الحضاري للعالم هو ان يكون صادقا وامينا في الاستجابة لمفهوم المحلية بارفع معانيها وعندئذ سيكون شعرا قوميا في نسقه الاعلى ،وبالتالي شعرا انسانيا من تراث البشرية الروحي وان يكون ناقدا للحياة وللتاريخ ، ولكن على طريقته الخاصة في نقد الحياة والتاريخ التي تتباين مع طريقة اي نشاط انساني اخر .

ومهما يكن من شيء فان الانجازات الاخيرة في شعرنا المعاصر تدل على ان الشاعر العربي الحديث قد بدأ يزداد وعيه عمقا بالنسبة لابعاد هذه القضية واعني بها اعتبار « مفهوم المحلية » المنطلق الاكيد المفضي الى تأكيد مفهوم القومية في الوقت ذاته وبالتالي الى مفهوم الانسانية باسره .

فلقد بدأنا نلحظ ان الشاعر العربي المعاصر لم يعد كما كان يخلط بين المفهوم الاعمق للمحلية وبين المفهوم الفلكلوري العادي بل غدت قضية المحلية في الشعر العربي المعاصر الى حد ما وفي التجارب الاخيرة عند شعرائنا الرواد هي ذاتها القضية القومية وهي بعد ذلك قضية الانسان .

بعد هذا كله ، اعتذر اذ ارى ان كل ما سبق لم يكن سوى محاولة اولية لوضع الشعر في مكانه الصحيح بين مفهومي « المحلية والقومية » دون دراسة نتائج الشعراء العرب المعاصرين ... او الدخول في تفصيلات الحركة الشعرية الحديثة . ذلك ان ما اشرت اليه لم يكن سوى البداية في تقويم الشعر في موضعه الامثل رفضا لكل الاوهام التي انهكت الروح الشاعرية عندنا على مدى طويل .. اي من هنا الطريق حيث « المحلية » و« القومية » ليستا نقيضين بل هما مفهومان متكاملان لا متطابقان .

محي الدين اسماعيل

المسرح العربي بين القومية والمحلية

بقلم رجاء النقاش

بدأ المسرح العربي بدايته الرسمية المعترف بها تاريخيا في بيروت على يد مارون النقاش . وكان ذلك في اول مسرحية كتبها هذا الفنان العربي اللبناني ومثلها في بيته سنة ١٨٤٧ ، وكان اسم هذه المسرحية « البخيل » . على ان طلائع الحركة المسرحية العربية لم تزدهر الا بعد هذا التاريخ بأكثر من عشرين سنة ، حيث انتقل النشاط المسرحي الى مصر فازدهر فيها وازداد واتسع واصبح حقيقة فنية واجتماعية واضحة وملموسة في الوطن العربي .

وعندما نراجع بدايات الحركة المسرحية في مصر نجد انها قامت على يد يعقوب صنوع الذي ولد بالقاهرة سنة ١٨٣٩ ، ولكن هذه الحركة المسرحية لم تتأصل الا على يد اللبنانيين والسوريين الوافدين الى مصر ، وكان اول هؤلاء الوافدين هو سليم النقاش ، الذي ورث عن عمه مارون الاهتمام بالمسرح والايمان به والعمل على انتشاره وازدهاره في الوطن العربي ، وقد انتقل سليم الى مصر ، لضيق المجال المادي في لبنان ، حيث كتب هو نفسه يقول :

« ولما كانت وسائط بلادنا المادية قاصرة عن انجاح مطلبي ، طمحت افكاري الى معالجة مقصدي في غيرها ، واذ كنت اسمع بما نال مصر من رفعة الشأن بين الامصار ، اذ فاقت ما سواها من الاقطار الشرقية في التهذيب والتمدن ، ونجحت نجاحا عظيما في المعارف والعلوم قصدتها » .

ثم يقول :

« ولما تعرفت ببعض أعيان مصر الكرام ، بسطت اليهم أمري واطلعتهم على ما بسري فاوعزوا اليّ ان التجيء الى المراحم السنية الخديوية ، فهي ملجأ الراجي ومنية الراغب ومأمول الطالب ففعلت ، وهكذا بلغت فوق ما تمنيت ، من افضال جنابه العالي ، وأحسن اليّ بقبول طلبي وذلك بان ادخل فن الروايات باللغة العربية الى الاقطار المصرية ، فعدت اذ ذاك لاجهز في بيروت جماعة التشخيص ، وألفت بعض روايات ، وبعد جمع الجماعة باشرت دراسة الروايات ، فاتقن اكثرها وعما قليل يتم اتقانها كلها ، فأسير بالجماعة لاجري هذه الخدمة بالديار المذكورة .. »

وهكذا بدأ سليم النقاش عمله الفني في مصر بمسرحية « ابو الحسن المغفل » في يوم السبت ٢٣ من ديسمبر سنة ١٨٧٦ .

وبعد ذلك توالى ظهور الفرق السورية في مصر ، وكان من هذه الفرق ، فرقة يوسف خياط التي قامت على انقاض سليم النقاش ، ثم فرقة سليمان القردامي وهو احد أفراد فرقة خياط ، استقل بنفسه وبفرقته ، ثم ظهرت بعد ذلك فرقة ابي خليل القباني ، ثم فرقة اسكندر فرح .

وهكذا ، نجد أن الفترة التي تمتد من أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، كانت هي البداية التاريخية الحقيقية للحركة المسرحية العربية ، وان هذه البداية كانت تعتمد أساسا على ممثلين سوريين وجمهور مصري، لقد ضاقت سوريا ببلدانها المختلفة بهذا الفن الجديد، اما لاسباب مادية كما شرح سليم النقاش ، حيث كان مجتمع دمشق او بيروت مجتمعا صغيرا لا يحتمل ظهور حركة مسرحية واسعة ونشيطة وبحاجة الى جمهور دائم كما كان هناك سبب آخر لهجرة الحركة المسرحية الناشئة ، فقد كانت سوريا ما تزال تابعة تبعية فعلية للدولة العثمانية ، بينما استطاعت مصر منذ عصر محمد علي ان تتخلص من الارتباط الفعلي بالدولة العثمانية ، ليصبح ارتباطها بهذه الدولة ارتباطا شكليا ، ولقد كان من المعروف ان الدولة العثمانية انما تقوم على اساس من التخلف الفكري والكراهية الواضحة لاي تحرر او انطلاق في ميدان الثقافة والفن ، ولذلك فقد وقفت البيئات الرجعية ضد فن المسرح عند ظهوره في سوريا ، وتصدي الرجعيون للشيخ « أبي خليل القباني » وشنوا عليه حربا عنيفة ، واتصلوا بالخليفة العثماني وحرضوه ضد هذا الشيخ الذي يفسد البلاد والعباد من وجهة نظرهم عن طريق هذا الفن الوافد الجديد وهو « فن المسرح » فكان ان صدرت الارادة السنية الى حمدي باشا والي الشام بمنع ابي خليل من التمثيل واغلاق مسرحه . وأغلق القباني مسرحه ، ووجد خصومه الفرصة سانحة للنيل منه ، فأغروا به صبية الازقة وحفظوهم بعض الاغاني والاشعار ، ليشتموه بها ، كلما قابلوه في الطريق . وقد قيل في ذلك أشعار كثيرة ، ظل السوريون يرددونها ويتفكهون بها أمدا طويلا ، ومن هذه الاغاني :

أبو خليل النشواتي
يا مزيف البنات
ارجع لكارك أحسن لك
ارجع لكارك نشواتي
ابو خليل مين قالك
على الكوميضا مين دلك
ارجع لكارك أحسن لك
ارجع لكارك قباني
ابو خليل القباني
يا مرقص الصبيان
ارجع لكارك احسن لك
ابو خليل القباني

وهذه الصورة الدقيقة لموقف الرجعية السوريه من مسرح القباني نجدها بتفاصيلها في كتاب « المسرحية في الادب العربي » للدكتور محمد يوسف نجم .

لقد أطلت قليلا في هذه المقدمة التاريخية لاخرج من هذا كله بان نشأة المسرح في الوطن العربي كانت نشأة يتوفر لها عنصر « القومية » بصورة واضحة ، وأعني بذلك ان المسرح ولد عربيا ولم يولد سوريا أو مصريا او لبنانيا ، فقد اشترك في خلق هذا الفن الجديد على الثقافة العربية والمجتمع العربي عناصر مختلفة لولا تضامنها لفشلت الحركة المسرحية وانتهت الى التوقف ، فالمجتمعات العربية منذ عصور بعيدة تشترك في انها ذات تراث واحد ولغة واحدة ، ولذلك اصبح من السهل على الفنان ان يتحرك داخل هذه المجتمعات وينتقل من بيئة الى أخرى ، دون ان يضعفه هذا الانتقال ، بل على العكس فان الانتقال من بيئة عربية الى أخرى كان مصدرا من مصادر قوة الفنان وقدرته على الاستمرار . ان الوحدة الثقافية القائمة في الوطن العربي منذ اكثر من الف سنة تجعل بيئة الفنان والمفكر عريضة واسعة، حتى لو كانت بيئته المادية محدودة وضيقة ، ومن هنا نستطيع

ان نقول ان ظهور فن جديد عظيم مثل فن المسرح مدين للوحدة الثقافية القائمة في الوطن العربي ، ولولا هذه الوحدة لانحصرت الحركة المسرحية الناشئة في بيئات ضيقة واختنقت وماتت . ومن الغريب اننا لو تأملنا الموقف الراهن للحركة المسرحية العربية لوجدنا اننا نعيش تقريبا في نفس نقطة البدء بالنسبة للحركة المسرحية العربية في القرن الماضي ، فان الازمة الراهنة التي تعانيها الحركة المسرحية العربية في مصر وفي غيرها من البيئات العربية لا تجد حلا او طريقا للخلاص افضل من الانتشار والاتساع والاستفادة من وحدة الوطن العربي ، اما اذا توقفت الحركة المسرحية العربية الراهنة في بيئاتها الضيقة وانحصرت فيها فسوف تتعرض للذبول والاختناق .

واذا واصلنا تأملنا في تاريخ المسرح العربي فسوف نجد ان الفرق المسرحية الكبرى التي ظهرت في مصر اعتمدت اعتمادا اساسيا على الوحدة الثقافية في الوطن العربي ، ففرقة جورج ابيض تحركت في الوطن العربي طولا وعرضا ، واستفادت من وحدة الجمهور العربي ولم تقتصر في نشاطها على مصر وحدها ، وكذلك فرقة يوسف وهبي المعروفة باسم فرقة « رمسيس » ، فقد كانت هذه الفرقة تعتمد اعتمادا اساسيا على رحلاتها الى البلاد العربية المختلفة وعلى تقديم عروضها امام الجماهير العربية الواسعة المختلفة .

وخلاصة القول في هذا المجال ان وحدة الامة العربية ، حتى في اشد لحظات التجزئة الجغرافية والانفصال ، كانت دائما من اهم عناصر النجاح والدعم والتأكيد لميلاد الحركة المسرحية واستمرارها حتى اليوم ، على ان الحركة المسرحية العربية قد وجدت على الدوام عناصر متعددة توحد بينها ، كما وجدت عناصر اخرى تفرق بينها وتثير الاختلاف .

وبين اهم عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية نقف امام ثلاثة عناصر :

العنصر الاول هو ان « المسرح » فن غربي وقد أخذه العرب من الغرب ، فمصدر الفن المسرحي واحد ، والنبع الاساسي الذي استمد منه الفنانون العرب فهمهم لهذا الفن منبع واحد ، ومن المعروف ان الذين انشأوا هذا الفن في البلاد العربية قد اعترفوا اعترافا صريحا بانهم تعرفوا على هذا الفن في الغرب وتعلموه هناك ونقلوه الى الوطن العربي من البيئة الثقافية الغربية ، واذا كان هناك اضافات او تعديلات في العروض المسرحية العربية ، مثل الاهتمام في فترة من الفترات بالغناء المسرحي استجابة للمزاج العربي ومثل الاتجاه الى الكوميديا والعناية بها في بعض الفترات الاخرى على حساب أي لون مسرحي آخر .... فان هذا كله لا ينفي ان الشكل الفني الاساسي للمسرح العربي مستمد من الشكل الغربي ، سواء عن طريق رحلات يعقوب صنوع او رحلات مارون النقاش الى اوروبا . وقد ظل المسرح العربي منذ نشأته الى اليوم معتمدا على متابعة تطورات المسرح الاوروبي والاستفادة من هذه التطورات ، فمصدر الالهام والتوجيه بالنسبة الى المسرح العربي مصدر واحد هو المصدر الغربي بمدارسه المختلفة مما يخلق عنصرا من عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية .

العنصر الثاني من عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية هو ان هذه الحركة قد تركزت لفترة طويلة في مصر ، ومن هنا اصبحت الحركة المسرحية المصرية هي العنصر الرئيسي الذي تشكلت على اساسه الحركة المسرحية العربية ، ولقد انتشر الفنانون المصريون في البلاد العربية عن طريق عرض مسرحياتهم او عن طريق التدريس او انشاء المعاهد الفنية المختلفة او عن طريق الاذاعة والتلفزيون . ولعلنا نذكر في هذا المجال رحلة جورج ابيض الى تونس حيث بقي عدة شهور يدرب مجموعة من الشبان على اصول الفن المسرحي ، ولعلنا نذكر رحلة زكي طليمات الى تونس لنفس الهدف ، ثم رحلته الطويلة الى الكويت لانشاء معهد للفنون المسرحية هناك . كذلك استطاعت مصر ان تؤثر بصورة مباشرة عن طريق معهد الفنون المسرحية الذي كان الى فترة طويلة هو المعهد المسرحي الوحيد في الوطن العربي وكان طلابه من مصر ومن شتى انحاء البلاد العربية في نفس الوقت .

وهكذا استطاعت مصر ان تخلق اساسا واحدا للحركة المسرحية العربية ، فالحركة المسرحية في شتى انحاء الوطن العربي متأثرة اشد التأثر بالحركة المسرحية المصرية سواء كان التأثر عن طريق التشابه او عن طريق المعارضة ومحاولة التحرر والانطلاق . وحتى اليوم ما زالت الحركات المسرحية الناشئة في البلاد العربية تعتمد على جهود الفنانين المصريين الذين يعملون بجهد واخلاص على ازدهار الحركة المسرحية في مختلف انحاء الوطن العربي ، وفي هذه المرحلة بالتحديد يوجد الفنان المسرحي سعد اردش في الجزائر ، حيث يقوم بعمله كمستشار مسرحي للدارسين والفنانين المسرحيين هناك . وفي ليبيا يوجد الفنان عمر الحريري منذ سنوات طويلة يبذل جهدا مستمرا لتنمية الحركة المسرحية الليبية . ومن قبل كان الفنان كرم مطاوع في الجزائر ، وكانت الفنانة نادية السبع في الخرطوم وكان الناقد المسرحي المعروف علي الراعي في الكويت ليساهم في توجيه الحركة المسرحية هناك .

العنصر الثالث من عناصر الوحدة في الحركة المسرحية العربية هو ان التاريخ العربي كان مصدرا من مصادر الالهام الاساسية للفنان المسرحي العربي منذ نشأة الحركة المسرحية حتى اليوم ، فأول مسرحية قدمها سليم النقاش في مصر سنة ١٧٧٦ كانت بعنوان « حسن المغفل او هارون الرشيد » وهناك قائمة كبيرة تضم مسرحيات كثيرة كان مصدر الالهام فيها هو التاريخ العربي المشترك او القصص الشعبية القديمة . ونذكر على سبيل المثال هاتين القائمتين اللتين نجدهما في كتاب الدكتور محمد يوسف نجم عن «المسرحية في الادب العربي» .. القائمة الاولى من المسرحيات المستمدة من تاريخ العرب القديم ونجد فيها :

« المعتمد بن عباد ـ لابراهيم رمزي ، علي بك الكبير لاحمد شوقي ، فتح الاندلس لمصطفى كامل ، اللقاء المانوس في حرب البسوس لجرجس مرقص الرشيدي ، السموأل أو وفاء العرب لانطون الجميل ، الرشيد والبرامكة للاب انطون رباط ، حياة مهلهل بن ربيعة لمحمد عبد المطلب وعبد المعطي مرعي ، حياة أمرىء القيس لشارل اليسوعي ، السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم لفرح انطون » .

اما القائمة الثانية فتضم المسرحيات المستمدة من الف ليلة وليلة والقصص الشعبي ونجد فيها :

« ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد لمارون النقاش، هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب لاحمد ابو خليل القباني ـ هارون الرشيد مع أنس الجليس لاحمد ابو خليل القباني ، الامير محمود نجل شاه العجم لاحمد ابو خليل القباني ، هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد لمحمود واصف .. »

هذه نماذج من المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي او القصص الشعبي العربي وهي نماذج تتصل كلها بالمرحلة الاولى من نشأة المسرح العربي ، أي بين ١٨٤٧ و ١٩١٤ .فاذا حاولنا ان نجد نماذج اخرى بعد هذه الفترة فسوف نلتقي بالكثير من هذه النماذج مثل سليمان الحلبي لالفريد فرج والزير سالم لالفريد فرج ايضا ومثل مجنون ليلى لاحمد شوقي ، والعباسة لعزيز اباظة ، والحاكم بامر الله لباكثير ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور وغير ذلك من النماذج المسرحية المتعددة .

وسيظل التاريخ العربي باحداثه الضخمة العميقة مصدرا اساسيا من مصادر الالهام المسرحي بالنسبة للفنان المسرحي العربي المعاصر ، ولذلك فسيظل هذا التاريخ عنصرا من عناصر الوحدة في الحركة المسرحية العربية بالاضافة الى الف ليلة وليلة والقصص الشعبي العربي، فهما ايضا مصدر من مصادر التوحيد بالنسبة للحركة المسرحية العربية ، خاصة وان المسرحيات المستلهمة من التاريخ العربي تكون

عادة مكتوبة باللغة العربية الفصحى وهي اللغة الاساسية في الوطن كله.

المصدر الرابع من مصادر التوحيد في الحركة المسرحية العربية هي ان المشاكل الاجتماعية والانسانية في المجتمعات العربي تلتقي في قدر كبير من التشابه مما يجعل المشاكل المثارة في المجتمع المصري مقبولة ومفهومة في المجتمعات العربية الاخرى ، ومن هنا ظهرت جهود متعددة لتحويل المسرحيات المصرية المكتوبة باللهجة المصرية الى مسرحيات ناطقة باللهجات السورية والعراقية والسودانية وما الى ذلك ، واذكر على سبيل المثال ان سوريا قدمت مسرحية الزوبعة للكاتب المصري محمود دياب باللهجة السورية . كما قدمت سوريا مسرحية ((الناس اللي تحت)) للكاتب المصري نعمان عاشور باللهجة السورية ايضا .

على ان عناصر التوحيد الاربعة السابقة في الحركة المسرحية العربية تلتقي وجها لوجه مع عناصر اخرى تفرض نوعا من التفرقة والتمزق في الحركة المسرحية العربية .

فهناك اولا مشكلة اللهجات المحلية ، ونحن نواجه هذه المشكلة في المسرح العربي وخاصة في المسرحيات الاجتماعية ، فمعظم هذا النوع من المسرحيات يعتمد اساسا على اللهجات المحلية ، واذا كانت اللهجة المصرية حسنة الحظ ، بحيث اصبحت معروفة ومفهومة في معظم انحاء الوطن العربي نتيجة لانتشار الاغاني والافلام المصرية على مستوى الوطن العربي ، فان اللهجات العربية الاخرى غير مفهومة الا على نطاق محلي محدود او لا بد اذا أردنا نقل هذه المسرحيات من بيئة عربية الى بيئة اخرى من القيام بنوع من التوجيه والنقل من لهجة الى لهجة . ومشكلة اللهجات هذه غير موجودة بالطبع عندما تكون لغة الحوار المسرحي هي الفصحى ، والفصحى تستخدم عادة في المسرحيات التاريخية وفي المسرح الشعري والمسرحيات التي تعتمد على الحوار الفصيح لا تجد اي صعوبة في الوصول الى الجماهير العربية في كل مكان .

ولا علاج لمشكلة اللهجات العامية في المسرح العربي الا بزيادة التقارب والامتزاج بين اجزاء الوطن العربي بحيث يتم في المدى البعيد نوع من التقارب اللغوي والتعارف الوثيق بين ابناء البيئات العربية . ولعل المستقبل ان يحمل الينا بعض عناصر التقارب القوية في اللهجات العربية نفسها . وعلى كل حال فلا باس من وجهة النظر الفنية والاجتماعية من استخدام اللهجات المحلية في المسرح ما دامت هذه اللهجات تمثل عاملا مساعدا على التصوير الواقعي للحياة والانسان، فالامة العربية انما تسعى في نهاية الامر الى الوحدة عن طريق التنوع الطبيعي ، واذا كنا نرفض التناقضات المصطنعة والحواجز المفتعلة بين اجزاء الوطن العربي فهناك ولا شك اختلافات مقبولة وطبيعية ولا بأس من بقائها لانها تدخل في نهاية الامر تحت عنوان التنوع لا تحت عنوان التناقض والتصادم والتضاد ، ومن هذا التنوع المقبول تنوع اللهجات العربية المختلفة .

على ان اللهجات المختلفة ليست وحدها هي التي تخلق الخلاف وتضع عناصر التفرقة بالنسبة للحركة المسرحية العربية فهناك عامل آخر ارادي هو ضعف الاتصال بين الحركات المسرحية العربية في شتى البيئات فليس هناك أي تنظيمات فنية تتيح اللقاء المنتظم المؤثر بين الفرق المسرحية المختلفة . ولعل المحاولة التي تقوم بها دمشق وهي المحاولة التي تتمثل في مهرجان المسرح السنوي الذي بدا منذ ثلاث سنوات ، وهو المهرجان الذي يشترك فيه عدد كبير من الفرق المسرحية العربية .. لعل هذه المحاولة تكون الوحيدة من نوعها حتى الآن في هذا المجال . ولا بد من ان تكون هناك حركة منظمة ودقيقة لتبادل الزيارات بين الفرق المسرحية العربية ولا بد من اقامة مؤتمرات مسرحية سنوية تنتقل من عاصمة عربية الى عاصمة اخرى ، ولا بد من تكوين تنظيم فني مسؤول عن الربط بين الحركات المسرحية المختلفة في انحاء الوطن العربي .

هناك عامل ثالث من عوامل التفرقة بين الحركات المسرحية العربية وهو اختلاف الثقافات التي تعتمد عليها تلك الحركات ، فبينما نجد لبنان متاثرا بالمسرح الفرنسي اشد التأثر نجد مصر متاثرة بانجلترا وامريكا وايطاليا ، ونجد الجزائر والمغرب متأثرين بالمسرح الفرنسي . وهكذا ، فكل حركة مسرحية تستمد ايحاءاتها في هذه المرحلة بالذات من مصدر مختلف عن الاخر بعض الاختلاف ، وهذا العامل من عوامل التجزئة والتفرقة بين الحركات المسرحية العربية يمكن السيطرة عليه والاستفادة منه لو تم التعارف وتبادل التأثير بين الحركات المسرحية في الوطن العربي ، وهو امر معدوم او شبه معدوم مما يجعل كثيرا من الحركات المسرحية العربية تعيش في بيئات مغلقة على نفسها لا تتاثر بغيرها من الحركات العربية ولا تؤثر فيها .

وهناك اخيرا من عوامل التفرقة والتمزيق في الحركة المسرحية العربية تلك المحاولات التي تسعى الى تحويل المسرح الى خدمة بعض الاهداف القومية الاقليمية الضيقة ، وهنا احب ان اقول انه لا غبار اطلاقا على تلك المحاولات الفنية التي سعت لاظهار الشخصيات المحلية وتقديمها على المسرح ، مثل شخصية ((كشكشبيه)) العمدة المصري الشهير الذي كان يمثله نجيب الريحاني ، او شخصية ((بربري مصر الوحيد)) الذي كان يمثله علي الكسار)) فهذه انماط من الشخصيات الصادقة الجذابة التي لا تهدف الى الاساءة الى الشخصية العربية او التناقض معها ، ولكن الذي اقصده هنا هو الحركات المسرحية التي تهدف الى احياء نزعات اقليمية ضيقة مثل نزعة الفرعونية او الفينيقية او ما الى ذلك .. واحياء هذه النزعات في حد ذاته ليس مرفوضا كمحاولة للبعث الحضاري ولكنه مرفوض تماما اذا اريد به خلق التناقض بين البيئات العربية المختلفة ، واذا اريد به القضاء على عناصر الوحدة في الشخصية العربية . وقد سرت في مصر دعوة من هذا النوع ارتدت مرة ثوب الدعوة الى احياء الاساطير الفرعونية وارتدت مرة اخرى ثوب الدعوة الى الاستفادة من الاشكال الشعبية المصرية الشبيهة بالمسرح مثل خيال الظل والاراجوز والسامر .

وكما قلت ، فان هذه الدعوات كلها لا خطر منها اذا كان المقصود منها هو تدعيم الحركة المسرحية العربية بفتح آفاق جديدة واكتشاف منابع جديدة ، ولكن الخطر منها هو أن تتحول الى استغلال للمسرح حتى يكون أداة من أدوات الاقليمية المعادية لاي خط وحدوي عربي . وهذا النوع من الدعوات لم يتردد فقط في مصر بل تردد ايضا في لبنان وفي العراق وفي بعض اجزاء المغرب العربي .

ولعل خير ما نختم به هذه الدراسة الموجزة الدعوة الى انشاء مركز عربي للمسرح تابع للمنظمة العربية للثقافة ، حتى يكون هذا المركز محركا للحركة المسرحية العربية ، يكتشف ما فيها من عناصر التقارب والتفاعل ، ويبقي على مظاهر الاختلاف التي تدخل ضمن التنوع المطلوب في الحضارة العربية ويوقف العوامل والعناصر التي تفرق الحركة المسرحية العربية وتحاول ان تخلق لها كيانات مستقلة ، على ان هذه القيادة المسرحية ينبغي لها ان تتسلح بفكر مفتوح متحرر ، حتى لا تسارع الى الضيق بالملامح الخاصة لكل حركة مسرحية في كل بيئة عربية ، فالملامح المحلية لا تتناقض ابدا مع الملامح القومية في كل الظروف والاحوال ، ولا بد لكل بيئة عربية ان تعبر عن نفسها وعن ظروفها وعن ملامحها الخاصة ، وهذه الاختلافات لا ضرر منها ولا خطر فيها طالما انها صادقة وامينة ، ولكن الخطر هو ان نخفي هذه الاختلافات الطبيعية أو أن نفتعل دعوات اقليمية ضيقة نفرضها على الحركة المسرحية بقصد طمس الشخصية العربية ، او ان نفتعل من جانب آخر دعوات تقضي على الملامح المحلية الصادقة بحجة الدفاع عن الملامح القومية . ان الشخصية القومية لا تنفر من التنوع وانما تتعارض مع الافتعال والاجبار والفرض .

رجاء النقاش

المسرحية العربية بين القومية والمحلية

بقلم
عبد الله شقرون

تمهيد :

كثرت المقالات والابحاث والمؤلفات عن المسرح في العالم العربي من الوجهة التاريخية ومن الوجهة التحليلية على السواء ، وتعددت الندوات والمناظرات والمؤتمرات التي انعقدت في المشرق والمغرب وحتى في اوربا عن ماضيه وحاضره ومستقبله ، ولهذا قد يكون من العبث التوقف مديدا في مجال الحديث عن تدرجه او تطوره ، فلا حاجة والحالة هذه لاثارة النقاط المألوف الالماع اليها عادة في مثل هذا المقام ، من الاشارة الى الموانع والاسباب التي حالت دون معرفة العرب فن التمثيل قديما ، ومن محاولة التاريخ لميلاد المسرح العربي في القرن التاسع عشر للميلاد ، ومن التعريف كذلك بانواع « خيال الظل » وبالتمثيليات العربية التي خلدها « ابن دانيال » في القرن الثامن عشر للميلاد بمصر . فالمقصود انما هو استخلاص حقيقة واقع المسرح العربي ومنزلته الحالية .

التأصل والاصالة :

فاذا ما تحدث العالم اليوم عن « تأصل » المسرح في اوربا - مثلا - او في اسيا - الهند ، والصين ، واليابان ، واندونيسيا ، وايران وسواها - فهل يجوز التحدث عن وجود مسرح عربي «أصيل» يربط جناحي الوطن العربي مشرقا ومغربا ، ويصور مظاهر التفكير العربي ، ويرسم مطامح القومية العربية ويمتاز « بالاصالة » الفنية والثقافية ؟

قد يكون من قبيل التسرع الحكم بأن المسرح العربي « الاصيل » مفقودا وما يزال في طور المخاض ، كما قد يكون من التهور القول ان المسرح الذي نعرفه او نزاوله في الوطن العربي مسرح منا والينا لحمة وسدى . وفي هذا الصدد لا بد من المبادرة بالقول ان المسرح الذي نعنيه ليس هو ذلك المحدود الاطار والدائرة ، لان العادة جرت - فيما نقرأه ونطالعه - ان المسرح الذي يتحدث عنه المؤرخون والنقاد طويلا هو المسرح المعروف والمنحصر في جزء معين من المنطقة العربية بالشرق الاوسط ، بل اننا هنا نعني المسرح الذي تمتد رقعته بامتداد الوطن الكبير من اقصى العراق الى اقصى المغرب ، شمالا وجنوبا ، شرقا وغربا .

لقد قيل ان العمل الادبي او الفني بقدر ما يكون ممثلا للبيئة التي ينتمي اليها بقدر ما يكون « اصيلا » ، وقيل كذلك ان المسرحية العربية - المنشودة - هي التي يجب ان تستمد اصولها - شكلا وجوهرا - من التراث العربي ومن الحياة العربية معا ، كما قيل ان التراث الذي لا يتجدد ليس من « الاصالة » في شيء ، ونادى آخرون بوجوب « الالتزام » في المسرح العربي من حيث المضمون لتكون الحركة المسرحية متجاوبة مع المطامح « القومية » التي يصبو اليها العرب على فرض ان هذه المطامح محددة الاهداف وموحدة المقاصد ، وقيل كذلك ان المضمون ليس هو المقصود في باب « الاصالة » بل ان « الشكل » هو الذي يحدد اطار المسرح العربي الحق .

اننا نعلم ان « الاصل » الذي انحدر عنه المسرح العربي في شكله المعروف هو المسرح الغربي - الاوربي - فقد اقتبسه الرواد واقتبسوا عنه ، فكان اساسا اجنبيا لبناء اريد له ان يكون عربيا . وغير خاف ان موجة الاقتباس والتحويل من الجو الاجنبي - الاصلي - الى الجو المحلي - العربي - قد طغت على الانتاج المسرحي في كثير من ارجاء العالم العربي .

لقد قلد الرواد في المشرق كما في المغرب نماذج المسرح الغربي الذي كان معروفا في اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ولا سيما ما ازدهى به المسرح الفرنسي حينئذ . فمن ثالوث مسرح « البولفار » الباريسي حيث تطغى مواضيع الزوج والزوجة والآخر او الزوجة والزوج والاخرى ، الى مجازر نوع « الميلودراما » وما تحتفي به من العنف والمطاردة والاختطاف احيانا ، كما كان لمسرح « التراجيديا » عشاقه الذين نقلوا منه الروائع الى اللغة العربية . اما مسرحيات « الفودفيل » - الفرنسية - فقد ظلت تلقى ، في مقتبساتها باللسان الدارج ، نجاحا واقبالا .

ومن المعلوم ان موجة عارمة من الاقتباس والتحويل قد غمرت روايات « الكوميدي » التي نقلت من اصلها الفرنسي او الايطالي او الانكليزي - خاصة - ومثلت تارة بالعربية الفصيحة وتارة باللسان الدارج ، تارة في « اصلها » وتارة مفرغة في القالب المحلي .

التأليف والخلق الفني :

ان هذه الحركة قد استمرت طويلا وما فتئت قائمة بل وفي بعض البلدان العربية مزدهرة ، ولكن هل حال هذا النشاط ، كيفما كانت درجته ، دون نشأة العمل العربي الاصيل في الخلق والتأليف ؟ ان العكس هو الواقع . فقد ازدهرت حركة التأليف والخلق الفني على شتى المستويات والدرجات ما بين الشعبية العارمة والابداع الفكري والانساني . غير ان المؤلفين العرب ليسوا معروفين جميعا ودفعة واحدة من الفرات الى المحيط نظرا لما تعرفه غالبية البلدان العربية من ضآلة وسائل النشر والتبليغ ، ولذلك ظلت قلة منهم هي المعروفة وتنتسب في عموميتها الى بلد عربي واحد هو الممتاز بوفرة تلك الوسائل وفعاليتها . فكم من مبدعين في ميدان المسرح ظهروا - مثلا - في بلدان المغرب العربي ولم يعرف عنهم المشرق العربي لا قليلا ولا كثيرا ، وكم ظهر من المؤلفين المسرحيين في العراق وسوريا - مثلا - فلم تعرف عنهم بقية دول المنطقة شيئا ، ان الحكم على الابداع المسرحي في العالم العربي يستدعي الاحاطة بجوانب هذا الابداع من اقصى الوطن الى اقصاه ماضيا وحاضرا ، وهذا ليس بالعمل الهين .

لقد اشتهرت اسماء اشخاص واسماء اعمال في مجال المسرح العربي منذ سنوات عديدة ، ولكن هل يمكننا ادعاء الاحاطة بمعرفة الجيل الجديد والصاعد من بين المؤلفين والمبدعين العرب ومن هم

(*) أعد هذا البحث بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الاستاذ عبد الله شقرون .

في زمرة شباب الخلق المسرحي ؟ وهل نحيط فعلا بمؤلفات هؤلاء ؟

يخطىء من يزعم هذا الزعم ما دمنا متباعدين بعضنا عن بعض . على اننا بناء على ما يبلغنا او نصل اليه ـ بالمطالعة او المشاهدة ـ نستطيع ان نؤمن ايمانا لا يتطرق اليه الشك بوجود حركة مسرحية عموما وبحركة في التاليف والخلق الفني على الخصوص . انالتجارب قائمة الى جانب الاستهلاك العادي ، وهذا ما يدعو الى التفاؤل .

اما عن الخلق الفني فاعتماده طبعا على اطارات التنفيذ ، من المخرجين ، ومصممي المناظر والازياء ، والممثلين والممثلات ، ومن في حكم هؤلاء جميعا . ان هذه الاطارات متوافرة نسبيا في العالم العربي لكن كفاءتها المهنية قلما تحمل على الرضى . ومن الملاحظ ان كثيرا من متعاطي الاخراج ليسوا دائما في مستوى الخلق الفني حتى انهم ليعتبرون مجرد متطاولين على هذا العمل ، وما اكثر الادعياء في ميدان الفنون عموما .

واذا علمنا ان الاخراج تفهم دقيق لشخصيات المسرحية ومعرفة تامة بتقنية التمثيل وقدرة على دراسة جو التمثيل ، وهضم وتذوق لمواقفها ، وعملية خلق لا تقل عن خلق القصة ذاتها ، ادركنا حقيقة الدور الهام الذي يضطلع به المخرج الكامل ، المحنك نفسانيا وعقليا .

ولكن نظرة لفترة المسرح العربي وحداثة عهده .. فان المخرجين الشبان غالبا ما تنقصهم التجربة الانسانية والمعرفة بشؤون وسطهم وثقافتهم الوطنية لان تكوينهم كثيرا ما يكون معتمدا على لون واحد من الثقافة الاجنبية ـ الفرنسية او الانكليزية مثلا ـ ولذلك قلما يقدرون على ابراز النفسية العربية ولا سيما اذا ما اعترضتهم مسائل اللغة القومية التي تخلق عندهم مركب نقص يشعرون به ويتجلى اثره في عملهم . وبالرغم من ذلك فان طائفة صغيرة من المخرجين الاكفاء متوفرة ـ نسبيا ـ للمسرح العربي ، ومن هؤلاء من يقتفون سبل مدارس الاخراج الغربية ويحاولون تقليد كبار المخرجين الغربيين ، ومنهم كذلك ذوو الابتكارات الشخصية والاكتشافات الموفقة .

اما عن مصممي المناظر المسرحية فاعتقد اننا لا نشكو انعداما في الاكفاء ولا شحا في المواهب ، بل ان المختصين في فن الديكور المسرحي يشكون من قلة العمل وشح مناسبات اظهار ما تلقنوه في المدارس والمعاهد .

وفيما يخص الممثلين والممثلات يبدو ان المدارس العالمية الحديثة ـ أي الطرق وما في حكمها من التجارب ـ تكاد تكون مفقودة الاثر والتاثير في اداء الممثلين العرب ، وقد ظل بعضهم ـ وخاصة القدامى ـ مطبوعين بطابع سطحية الميلودراما وانفعالات الجيل السابق من الايطاليين والفرنسيين يوم كان التفخيم والتهويل علامة التوفيق ، اذا ما توفرت لديهم اولا وقبل كل شيء قوة الصوت وقوة النفس . ومن نافلة القول التاكيد في ميدان التمثيل ـ كما في سواه ـ بأن النفسية البشرية واحدة متشابهة ، وما يختلف هو التعود الطارىء اما الاحساس الداخلي فقد لا يختلف فيه واحد عن اخر كما هو معلوم . ونحن لا نتحدث عن وسائل تلقين فن الاداء في العالم العربي ، غير ان هناك جيلا من الممثلين والممثلات قد نشأ افراده على تتبع احدث الطرق والاساليب في التشخيص ... يبتعدون عن السطحية والآلية ، ويعتمدون على روح الشخصية ، وعلى القوة الداخلية ويلتزمون الارتخاء وعدم الانقباض ، وفي ذلك عطاء ثري للخلق الفني .

على اننا في هذا الصدد نشير الى ان هذا الخلق يشمل كذلك المسرحية المؤلفة ـ او الاصلية ـ كما يشمل المسرحية المستوردة بما فيها المترجمة ، والمقتبسة ، والمستلهمة . كما نشير ـ منجهة اخرى ـ الى كون حركة الترجمة في المسرح العربي ما ازدادت الا تمكنا ورسوخا وثباتا ، فاصبح لنا ما يسمى « المسرحية العالمية » الى جانب « المسرحية المحلية » و « المسرحية القومية » اذا ما اردنا التوسع والتجاوز في الاصطلاح مبادرة .

المسرحية العالمية :

ان هناك عقدة تمكنت من بعض الادباء العرب وانتقلت الى بعض العموم واجيز لنفسي أن ادعوها بـ « عقدة العالمية » . فهناك « المسرح العالمي » و « المسرحية العالمية » ، والتلفظ بكل منهما يوحي بالتقدير ، ويحاط بالتفخيم ، ويكفي ان نتامل عناوين الاثار التمثيلية التي تصدر في اللغة العربية منذ سنوات في شتى السلسلات المطبوعة كيفما كانت اسماؤها لنتأكد من كون المقصود هو الانتاج المسرحي الاجنبي بقطع النظر عما اذا كان بالفعل تراثا فنيا او ادبيا ، وعما اذا كان انسانيا وبالتالي عالميا ، وعما اذا كان في حقيقته محليا صرفا وانما اللغة التي صيغ فيها هي التي اكسبته صفة العالمية (واللغات العالمية بحسب العرف الذي درجت عليه مراجعة الآفاق الدولية لحقوق التاليف هي الانكليزية والفرنسية والاسبانية) .

واذا كنا نعلم ان تلك الترجمات منقولة ـ مباشرة او بواسطة لغة اخرى ـ عن شتى اللغات بما فيها الالمانية والسلافية والسنسكريتية والصينية ... الخ ، فاننا ندرك ان المقصود بالذات هو المسرح الاجنبي كيفما كان اصله ، بحيث قد تكون تلك الترجمات المسرحية اقليمية او محلية وما افرغ عليها صفة العالمية سوى مصدرها الاجنبي .. بصرف النظر عما قد يزينها من الملامح الانسانية ومن الاصالة التي قد تمتاز بها . ولذلك فان الاعتبار على هذا الاساس يعد ، من دون شك ، نوعا من النقصان في الاعتزاز بالشخصية القومية ، كما ان مواصلة السير على هذا المنهج لن تكون عطاء حقيقيا للمسرح العربي ، فلسنا ملزمين ـ ولو من حيث الشكل ـ بتقليد المسرح الاجنبي وتقديسه ووصفه بصفة العالمية لمجرد كونه صادرا عن لغة عالية او منقولا بواسطتها ، وربما كان مترجما بصفة مباشرة عن مجرد لغة اجنبية .

المسرحية المحلية :

قد نتساءل عن المقومات التي من شانها ان تجعل من العمل المسرحي عملا غير اصيل بعدما اخرجنا من هذا الحساب الترجمة والاقتباس كما اخرجنا « التحويل » الذي يعني اخضاع المصدر الاجنبي الى محلية تامة سيرا مع الذوق العام وتقريبا لافهام العموم .

ان تلك المقومات لا وجود لها محسوس ، لان عملية من هذا النوع تعني حركة فنية وخلقا فنيا من حيث التشخيص والفرجة ، ولكنها لا تعني مطلقا « اصالة » محلية او « اصالة » اقليمية ـ اذا جاز لنا ان نستعمل لفظ « الاصالة » هذا الاستعمال . فمن الصعب ان نأخذ بعين الاعتبار منطقيا الانتاج المستمد من النبع الاجنبي مهما بلغت « الصناعة » في ذلك الاستمداد .

فما هي المسرحية المحلية اذن ؟ وكيف تتجلى او يمكن التعرف عليها في المجال العربي ؟ ان العمل المحلي يظل عادة مرتبطا بمظاهر « الفولكلور » سواء كان هذا « الفولكلور » موروثا او طارئا ما دامت الحياة العامة ـ في كل مكان وزمان ـ قابلة للتاثر بالمكتسبات الشعبية التي تلازمها في شتى مراحل التدرج والتطور .

وبناء على ذلك فان المسرحية المحلية ـ على العموم ـ هيالصورة التي تبدو من خلالها شتى التقاليد والعوائد وشتى الافراح والاتراح لفئة معينة من الناس على ما في حياة الانسان من المشاعر الانسانية والاحاسيس الازلية . وقد تحمل المسرحية المحلية دعوة هادفة وقد تتضمن رسالة مخصوصة في التوعية ، والاخلاق او التوجيه ، وقد تكون لمجرد التسلية او الفرجة .

ان مفهوم المسرح لم يستقر على حال ولم يحظ بتعريف مدقق هنا وهناك من البلدان العربية ، وقد نشأ عن ذلك تحريف اختلفت درجاته باختلاف الجهات والبيئات واحتفظ التاريخ بذكر الفرق ـ المحلية ـ التي اتخذ اصحابها من المسرح منبرا للوعظ والارشاد ، او مجالا لعرض القصص شبه الواقعية والحكايات « الشعبية »

وكذا اولئك الذين اتخذوا منه صحيفة للتحليل الاجتماعي والانتقاد ، وكل هذا مع محاولة انتهاج الشكل الغربي والخشبة الغربية ولو لم تتوافر المسارح المشيدة الجاهزة لذلك الوضع الخشبي (الايطالي على وجه التحديد) .

ومن التأمل في النصوص التي نعثر عليها لتلك المسرحيات ومن المشاهدة التي نشاهد عليها بعض الحفلات التمثيلية ـ المحلية ـ كثيرا ما نلاحظ هلهلة في البناء والتركيب ، وضعفا في تسلسل الحوادث ، وسطحية في رسم نفسيات الشخوص : قد تبين لنا هذا النقصان في غالبية الانتاج العربي الذي ادركناه ودرسناه ، المشرقي منه والمغربي ، فقلما كانت المسرحية « المحلية » ـ العربية ـ متكاملة الا ما ندر طبعا ، ولا حاجة الى التدليل على هذا القول ، فالمخطوطات متوافرة وهي خير شاهد . ويزيد في تأكيد هذه الحقيقة ان بعض الممثلين ـ الرئيسيين منهم او من هم دونهم ـ يتولون هم انفسهم وضع المسرحيات التي يقومون بالتشخيص فيها ، وكثيرا ما يفصلون فيها الدور الاساسي على « قدهم » ، وقد يكون اولئك « الممثلون ـ المؤلفون » متوسطي الثقافة وغير متمكنين من زمام القلم والفكر فيأتي عملهم هذا فجا وضحلا .

وشيء آخر تتسم به المسرحيات العربية المحلية ، ذلك انها تكاد تكون على الدوام باللسان الدارج وباللهجة العامية ، كما تعتبر من نوع الملهاة ، وهذه خاصية عامة في المسرح العربي النزاع ـ في شتى البلدان ـ الى الهزلية ، والفودفيل والغنائية والكوميدية وذلك بخلاف الغناء العربي الذي يغمره النحيب والنواح والبكاء .

ان تقليد واقع الحياة الاجتماعية مع محاولة الايهام القصصي ، ولو كان بسيطا ومبسطا ، ميزة اخرى في المسرحيات ـ او التمثيليات ـ التي عرفناها في انتاج الفرق المحلية ـ او الشعبية ـ كما اشتهرت في شتى البلدان العربية خلال القرن الحالي ، وكان شعارها دوما هو ان المسرح « مرآة » ناصعة لتشخيص عيوب المجتمع ، واستدلوا في هذا بمسرح « موليير » مع الفارق في الاسلوب الشعري والمنثور وفي الرسم النفساني ، ومع فارق الزمن والعقلية والوسط ، ومع فارق تطور الادراك العام وتطور مفهوم المسرح ، من القرن السابع عشر للميلاد باوربا الى القرن العشرين في الوطن العربي .

اما المسرحيات « الجدية » التي عرفتها هذه الفرق المحلية وممثلاتها بوجه عام فهي ذلك الانتاج الذي اصطبغ في غالب الاحيان بالعبوس والاكفهرار على اساس انه نوع « المأساة » وهي على وجه التدقيق سلسلة « الميلودرامات » او « المناحات » التي غمرت المشرق ـ ومصر على الخصوص ـ قبل ان يتعرف عليها عموم الغرب وقد شغلت الرأي العام زمنا وامحت .

وغير خاف ان الانتاج المحلي لم يخل ابدا من المسرحيات الادبية والتاريخية و « الوقتية » الموضوعة اصلا باللغة العربية الفصحى ، ونوعها جدير بالذكر في هذا الصدد ، ولكن لا بد من الاشارة ـ مرة اخرى ـ الى مستوى الممثلين والممثلات وتكوينهم والى مدى قدرتهم المحدودة على الاداء الجيد والمتقن بهذه اللغة من جهة ، وقدرة الجمهور على تتبعهم وفهمهم ، من جهة اخرى .

ولقائل ان يقول ان المسرحية المحلية هي من عمل فرق الهواة ومن اختصاص المجموعات المحلية ولا يمكن اخذها في اعتبار الحركة المسرحية العربية ، ولهذا اجيب بأن فرقا تجارية وفرقا تحمل صفة القومية او تدعي الاحتراف اضطلعت هي الاخرى بهذا النوع من النشاط .

ولا حاجة الى ذكر القوائم المتوافرة في هذا المضمار عن الاعمال المحلية ابتعادا من التدليلات المحلية ايضا . وقمين بالاثبات ان العمل المسرحي المحلي في هذا البيان يعني المسرحية المقلدة في شكلها للمسرحية الغربية فصولا ومشاهد ومناظر ، والسجينة في نطاق الجوانب الثلاثة رابعها الجمهور على اساس السينوغرافية « الايطالية » ،

اما المسرحية « العربية » المرتكزة على أسس وتقاليد قومية اي المسرحية التي ننشدها فلها مجال آخر هنا .

المسرحية القومية :

هل يمكن للادب العربي او الفن العربي او الثقافة العربية امتلاك حركة قومية صميمة في ميدان المسرحية بناء وتأليفا وتضمينا وتشخيصا وتبليغا ؟

حركة تشمل في المظهر والمخبر عموم الوطن الكبير ولا تقتصر على بعضه او على جهاته « النامية او المكتفية » فكريا او اقتصاديا او اجتماعيا ؟

انها الوحدة التي يحفمها عادة الاعلام قبل السياسة والاقتصاد . والاعلام هنا بمعناه الحقيقي معنى الوعي والتوعية وليس معنى البهرجة والدعاية ، والمسرح من جنس الاعلام ، والوحدة المقصودة والمستهدفة هي الوحدة الفكرية الشاملة في مستوى العالم الذي نعيشه .

لقد حقق الصينيون نهضة مسرحية قبل سنوات ، وأوجد الهنود حركة مسرحية اصيلة في هنديتها ، وعرفت بلاد اليابان مسرحا خاصا بها .. ولم تكن لشعوب هذه البلدان حاجة الى تقليد اوربا او الارتكاز على المسرح الغربي مطلقا ، بل ان اوربا تحاول منذ سنين استلهام مسرح تلك الجهات الشرقية والاسيوية .

فلماذا ذلك ؟ ـ لان تلك البلدان التزمت شخصيتها الحقيقية وارتكزت في نهضتها وانبعاثها على مقوماتها الاصيلة وهي تقاليد ثقافتها التي تطورت تطورا فعليا فكان التراث اساسا ونبراسا ، ولم تخجل تلك الشعوب في ميدان الابداع الادبي والخلق الفني من استيحاء ثروتها الفكرية والثقافية والفنية ولم تمد يدها الى متاع الغير .

ونحن ، العرب ، ماذا ينقصنا لاكتساب هذه القومية في المسرح ؟ أليس لنا تراث ادبي ؟ اليس لنا متاع فكري مزدهر على مرور العصور ؟

فلنستفت التاريخ والواقع ، ولنلتفت يمينا ويسارا ، شمالا وجنوبا ، وسنجد ان مصادر المسرح غير معدومة لا قوميا ولا محليا بل ولا دينيا ما دامت هناك اسلامية عربية غمرت العالم العربي من اقصاه الى اقصاه .

لقد قيل ان ملهمات المسرح العربي تتجلى في التقاليد المحلية والموروثات القومية على اختلاف مصادرها وعصورها ، وكثيرا ما اشير الى بعضها ، ومنها على سبيل المثال وليس لغاية الحصر :

- اسواق الشعر بجزيرة العرب ومنها سوق عكاظ .
- حلقات الذكر و « جذبات » الصوفية بالمشرق والمغرب .
- تشخيص « التعازي » على مألوف عمل الشيعة لتصوير وقعة كربلاء ومقتل الحسين ، كما عرفتها ايران وبعض البلدان العربية وخاصة العراق ولبنان .
- مسرح « البساط » في المغرب .
- حفلات « الزار » في مصر .
- تمثيل « خيال الظل » ومسرح قراقوز بالمشرق عموما .
- حفلات « السر » عند نساء المغرب .
- نصوص « المقامات » في الادب العربي .
- قصص « الف ليلة وليلة » .
- الرقص الشعبي الجماعي على اشكاله والوانه .
- مسرح « عبيدات الرمي » بالمغرب .
- حفلات المواسم والاعياد ببلدان المغرب العربي ـ المحلية ـ ومنها : « تكوكة » و « سيدي » الكتفي و « عيساوة »

و « بوبطاين » و « مهرجان الشموع » ليلة المولد .
ـ قصص « المداح » في اسواق العواصم العربية والمدن الكبرى.

. . . .

تلك منابع ومصادر تحتاج بطبيعة الحال الى ماهر المعرفة ، وواسع الخيال ، وكفاءة الصناعة لاحالتها الى عمل مسرحي جوهرا وشكلا ، فان في هذه الملهمات ما قد يصلح اساسا للشكل ، وفيها ما قد يجوز جوهرا . وكم يطيب التذكير بأن شيئا من هذا القبيل قد حدث فعلا في ميدان التجارب المسرحية العربية . واعرف نماذج خرجت الى حيز الوجود وتحولت عملا مسرحيا قائم الذات ولكنني اتحاشى في هذا الصدد الاسماء خشية الوقوع في الحلية الضيقة .

والتقنية الحديثة تعتبر من عوامل التوصل الى خلق المسرحية القومية التي تبنى على هذه الاسس ، فبدون تقنية التاليف من جهة ، وتقنية المجال المسرحي ومشاركة الجمهور من جهة اخرى ، قد يصعب خلق تعبير مسرحي قومي مقبول وناجح ، فليس شرطا لهذه الغاية التزام الخشبة التي هي على النمط الايطالي . فان مجالات الهواء الطلق ، والاسواق العامة والساحات العمومية واماكن تجمع الجمهور (المعامل والمصانع والموانىء والمدارس وسواها) لا تقل شأنا في الاخراج عن القاعات ، بل ولعلها افضل بكثير من المسارح المغلقة . ولنتذكر ان مسرح « التعازي » لم يتردد في استعمال ساحات المساجد مجالا للتشخيص والاداء التمثيلي ، كما ان شكل « الحلقات المستديرة » المعروفة في الساحات العمومية حيث يلتف الجمهور حول القاص او الراوي تتيح امكانية واسعة لاشراك الجمهور وتجاوبه مباشرة مع الممثلين ، ذلك التجاوب الذي عرفته فنون الفرجة في العالم العربي قبل ان يلتجىء اليه الاخراج الحديث ، وان المنشط الذي هو على شاكلة القاص او الراوي قد التزمته التقاليد العربية ـ والاسلامية ـ في شتى التشخيصات ، وذلك قبل ان يهتدي اليه المسرح الغربي حينما اراد ان يلغي الحاجز القائم عادة بين الخشبة والقاعة . وكل هذه العناصر تدخل في حساب التقنية الحديثة وليس من العسير الالتجاء اليها واستخدامها في هذه المسرحية القومية ولخلق المسرحية القومية .

وقد وقعت تجربة اداء المسرحيات اثناء « المواسم » في « الساحات العمومية » ، والمواسم هنا بالمعنى المغربي ، وهي تعني التجمعات الشعبية التي تقام موسميا ودوريا وفي اوقات ومواعد معينة من السنة لاحياء ذكرى رجال الجهاد والوطنية ، فياتي افراد القبائل والعشائر وسكان المدن ويقيمون هناك يوما او اياما في المضارب والخيام ، وتحدث حركة نشيطة في المتاجرة ، وتجري الحفلات على شتى انواعها ... ونجحت التجربة في التجاوب الصريح بين الممثلين والجمهور ، ولم تكن هناك خشبة ولا ستارة ولا كراسي الجلوس ، وانما التف المتفرجون بالمشخصين فنشأت فعلا عملية الالتحام التي ينشدها المسرح .. وكانت هذه الميزة الخالدة في طبيعة الحياة العربية منبعا من حيث المظهر ومن مميزات المسرحية القومية التي لا ينبغي ان تكون مجرد نص يوضع على الرف او يقدم لحفنة من المحظوظين .

ولكن ، هل يقبل المفكرون على مثل هذه العملية « المظهرية » وهل يقبلونها ؟

اني اشك في ذلك وان كنت مقتنعا بجدواه وفاعليته واصالته .

قد يرى المفكرون في المسرحية التي تعرض على هذه الصفة « سوقية » سافرة ، او « شعبية » منحطة ، بل ومنهم من قد يدعي ان ذلك تهريج في تهريج ، وربما يتجاوز بهم التفكير الى القول بأن ذلك عمل هدام يدفع الى القيام به وتحقيقه غلاة الباحثين ، اذا ما استحوا ان يقولوا انه « عمل استعماري » (كذا) .

ولكن ما هو اصل « المسرح المستدير » الذي تباهي به اوربا ويجربه غلاة الباحثين ومن هم أقل غلوا في البحث ؟ أليس هو تقليدا لحلقات القصاصين والرواة في ساحة مدينة مراكش بالمغرب او ساحات عواصم عربية اخرى بالمشرق ؟ نعم ان المسرح المستدير في اوربا تزينه تقنية الادارة ، ونحن ندعو الى التزام التقنية الحديثة لخلق المسرح القومي .

لكن ذلك مظهر في الخلق المسرحي قد يكون من مميزات تقديم المسرحية القومية فقط .

وهناك نقط أعتبرها أزلية في المسرح العربي : الاصلي والمقتبس والمترجم على حد سواء ، ولذلك لم اعتمدها ولم اتعمد التركيز عليها لانها من القول المعاد والمكرر الذي مجته الالسن منذ زمان : انها مشكلة اللغة ، لغة الحوار في المسرحية العربية .. تلك المشكلة كانت قبل الآن اعوص مما هي عليه الآن موضوعا وواقعا . فلقد عملت الاذاعة والسينما والتلفزة وكذلك الصحيفة على خلق لغة « وسط » في الحوار المسرحي ، وهي الآن في مرحلة الترعرع وطور النمو أحب من أحب وكره من كره .

وماتت لغة الشنفري وامرىء القيس .

وماتت لغة خليل مطران وأمثاله .

ان المسرح لم يكن في يوم من الايام مجمعا لغويا ما دام المهم فيه والاهم هو المظهر الكامل مهما كانت أداة التبليغ .

ان اللهجات المحلية تطبع المسرح بصفة المحلية ولو كان «عالميا» اما لغة المسرحية العربية القومية فهي اللغة العربية المبسطة السليمه وما اقربها الى لغة الصحافة العربية ، تلك اللغة التي توحد اليوم بين اطراف الوطن العربي من حيث التخاطب على الاقل .

والجوهر ؟ وأعني بذلك المضمون ، أهو المسرح السياسي على طريقة رجل المسرح الالماني « بيسكاطور » ام المسرح الملحمي الذي انتهجه الالماني الآخر « بريشت » أم المسرح القصصي الذي تزينه خيالات « الف ليلة وليلة » وغراميات امثال « ليلى العامرية » ؟

قد يكون هذا وذاك في آن واحد .

ان اطار المسرحية العربية القومية يحدده الشكل والطابع المميز مظهرا اكثر مما يحدده المضمون ، مع العلم بأن « النفس » العربي المعاصر يجب حتما ان يشم ويستشعر من خلال كل عمل مسرحي ، ومع العلم مرة اخرى بأن نفسنا نحن العرب غير متعارض ابدا مع نفس الاهداف الانسانية العامة من البحث عن الشخصية القومية ، والدعوة الى التطور الاجتماعي وتحقيق السلام ، والغيرة على الحرية الفردية والجماعية ، والسعي الى تحقيق الاستقلال المحسوس والملموس ، وكذا الدعوة الى الخروج من التخلف الفكري والاقتصادي كيفما كانت درجة هذا التخلف . وكلما كانت المسرحية العربية متفتحة على العالم الخارجي وغير ضيقة الدائرة كلما امكنها ان تكون قومية فعلا ومندرجة في المفهوم العالمي ، اي مسرحية عالمية . اننا لا نريد ابدا لمسرحنا ان يكون منعزلا مهما كان جوهره وشكله ، فان القومية الحقيقية هي الخروج من الاطار المحلي الضيق الى المجال العالمي الواسع ، ولنتأمل جيدا الحضارة العربية ، فانها ـ علاوة على ما أشرنا اليه من المنابع والمصادر ـ أهم اساس للمسرحية العربية القومية .. انها حضارة زاخرة بالقصص والشعر والموسيقى والغناء والرقص .. وتلك هي اسس المسرح المدعو اليوم « المسرح الشامل » استلهاما للغرب (اوربا) من الشرق (اسيا) والعرب جزء لا يتجزأ من الشرق وبالتالي فهم أمة المسرح الشامل ، وهكذا عليهم ان يكونوا ولن يمكن المسرحية العربية القومية ان تكون الا فنا شاملا لشتى فنون المشرق والمغرب بالوطن العربي حيث معالم الحضارة العربية لا تخفى للعيان .

فليتأمل الخلاقون وليبدعوا ، فالمجال غني وشاسع وكبير .

عبد الله شقرون



الاذاعة : نصوصها وموادها الثقافية بين قومية الثقافة ومحليتها

بقلم فاروق شوشة

ملاحظتان :

تقول النظرة التقليدية بأن للاذاعة من خلال برامجها وموادها المختلفة اهدافا ثلاثة هي : الاعلام والتثقيف والترفيه . وعلى اساس من هذه النظرة يقوم التقسيم التقليدي للمواد والبرامج الاذاعية :

أ ـ مواد سياسية ، نشرات اخبار ، تعليقات ، وبرامج تحقق الهدف الاول « الاعلام » .

ب ـ مواد ثقافية ، تحقق الهدف الثاني « التثقيف » .

جـ ـ مواد درامية ومنوعة ، تحقق الهدف الثالث « الترفيه » .

غير ان النظرة المتعمقة تتجاوز هذا التقسيم التقليدي ، وترى ان في كل ما تقدمه الاذاعة ملمحا ثقافيا وقيمة ثقافية ، يستوي في ذلك ما قصد به التثقيف البحت ، او ما قصد به الاعلام والترفيه ، فليست هناك اولا فواصل قاطعة او حدود مانعة بين هذه الاهداف الثلاثة ، فضلا عن ان المسالة يحكمها تماما مستوى التناول الاذاعي لموضوع من الموضوعات ونوعية هذا التناول ، وهو ما يعطي في النهاية الطابع العام للبرنامج او المادة الاذاعية بحيث يمكن القول : ان هدف هذا البرنامج هدف ثقافي او ترفيهي او اخباري .. وهكذا ..

هذا الفهم ، من شانه ان يعطي للنصوص والمواد الثقافية والاذاعية معنى أرحب وأفقا اشمل ، ودورا اخطر بكثير من حدود ذلك المجال الضيق الذي تحبسها فيه تلك النظرة التقليدية ، هذه واحدة ..

واخرى ، ما تثيره تلك الجزئية من عنوان البحث « بين قومية الثقافة ومحليتها » . وليس وجه الصعوبة هنا ما نعرفه من تداخل ما هو قومي مع ما هو محلي ، وما هو عربي مع ما هو اقليمي ـ على صعيد الثقافة العربية ـ بحيث تصبح التفرقة بينهما في كثير من الاحيان عسيرة او مصطنعة ، لكن الصعوبة تكمن في ان الوجدان الثقافي العام للمستمع ـ الذي تتجه اليه النصوص والمواد الثقافية الاذاعية ـ وجدان يلتحم فيه القومي بالمحلي .. ومن خلال هذا الالتحام الذي أكده الموروث الثقافي المستمر ، والدين ، واللغة الام في صراعها المستمر مع اللهجات المحلية (وهو موضوع يتخذ بعدا خاصا من خلال اجهزة وسائل الاتصال بالجماهير وفي مقدمتها الاذاعة) يصبح التحديد القاطع للمفاهيم والاتجاهات والسمات أمرا قد يتضمن بعض الشطط والمجازفة ، كما قد تصبح التفرقة بين ما هو مصري وما هو عربي ـ على سبيل المثال ـ تفرقة تتطلب بحثا حضاريا متكامل العدة والوسيلة ، وهو امر لم تتح دراسته حتى الان .

ارجو ـ بعد هذه المقدمة ـ ان يتجه الحديث الى تصور محدد يتناول الموضوع :

شكلا ومضمونا وتطبيقا .

من حيث الشكل :

لا بد من وقفة مستأنية عند قضية اللغة ، باعتبارها وعاء الثقافة وحاملة التراث والحضارة من ناحية ، واللسان الذي تنطق به المواد والنصوص الثقافية الاذاعية من ناحية اخرى ، فضلا عن انها القضية المحورية دائما بين دعاة القومية والمتنصرين للمحلية .

لقد مرت نظرتنا الى قضية اللغة ـ خاصة في الآونة الاخيرة ـ بمزالق قومية وعاطفية خطيرة ، كان ابرزها الدعوة العنيفة الى التمسك بالفصحى وحدها لغة للتعبير والحياة باعتبارها لغة القرآن ولغة التراث واللسان الذي يربط بين ابناء الوطن العربي الواحد والذي بدونه لا يكون تفاهم ولا تواصل ، وارتبطت هذه الدعوة بالهجوم العنيف على العاميات او اللهجات المحلية والقطرية باعتبارها غير جديرة بالتعبير والحياة والاستمرار وعلى اساس ان التعصب لهذه العاميات يخفي مروقا على القومية العربية وترديدا لدعوات الانفصال والعزلة ..

ولم تكن هذه الدعوة العنيفة ـ في جوهرها ـ سوى رد فعل حاد لما نادى به انصار العاميات واللهجات الاقليمية ، الذين حاولوا جهدهم كسر رقبة الفصحى ، وترديد الحملات الضارية عليها ، وغمزها بالعجز عن مواكبة التطور ومسايرة ركب الحضارة والقيام باعباء المعاصرة ، فضلا عن جمود التراكيب وجفاف التعابير والبعد عن مألوف الحياة والناس ..

وهدأت العاصفة ، بعد ان فرض الواقع نفسه ، وكان منطق الواقع العربي دائما ـ على صعيد الثقافة والادب والفن ـ يقدم النموذج الرفيع للمواءمة والتعايش بين اللغة الام من ناحية والعاميات او اللهجات المحلية والقطرية من ناحية اخرى ، منذ أقدم العصور وحتى اليوم ، ولم تكن العلاقة بينهما علاقة سكون او جمود ، وانما علاقة تفاعل واثراء وافادة ، كانت نتيجتها ما يسميه اليوم بعض علماء اللغة المعاصرين ـ في وطننا العربي ـ اللغة المشتركة او اللغة الثالثة اي ما نسميه نحن الاذاعيين العرب : لغة الاتصال بالجماهير .

ونزيد المسألة وضوحا ، فان المتامل فيما نستعمله الآن من ألوان التعبير اللغوي ومستوياته في مجالات حياتنا الثقافية المعاصرة يستطيع ان يضع يده على ثلاثة انماط من التعبير ترتبط جميعها

بلغتنا الفصحى ، وهذه الانماط الثلاثة خاضعة بدورها لطبيعة الاجناس الثقافية التي تمارسها وتعبر بها وتتخذها وسيلة للاتصال .

هناك أولا ما يمكن تسميته بفصحى التراث ، ومثلها الاعلى عند الناطقين بها قائم في الماضي ، فهي اذن لغة سلفية ، يتحمس لها من وقفت ثقافتهم الاساسية عند التراث دون ان يتجاوزوه ، والذين يضيقون ذرعا بكل ما يمكن ان يتسع له اهاب اللغة من معاني المعاصرة والانفتاح على مجالات أرحب نتيجة للاحتكاك والتفاعل اللغوي ، بل ان هؤلاء عادة يقفون في وجه التطور اللغوي سواء كان هذا التطور في نحو اللغة او بنيتها او تراكيبها واساليبها او بلاغتها ..

مثال آخر نجده لدى المشتغلين بالعلوم والبحوث التجريبية والمتصلين بالحضارة الحديثة ومنجزاتها ، ان هؤلاء يستعملون لغة عصرية تحاول ان تستوعب هذه المنجزات ، وتتسع لفروع العلم الحديث وتطبيقاته ، وتتلقى الحضارات الوافدة وتتفاعل معها .. وهي لغة تختلف عن لغة التراث ، لانها لا تعتمد على المتوارث المألوف قدر اعتمادها على الاشتقاق والنحت اللغوي والترجمة والتعريب والتوسع في القواعد والاصول اللغوية التقليدية حرصا على ان يتسع رداء اللغة لمستحدثات العصر وعلى ان تنهض اللغة العربية بأعباء النهضة العصرية التي تبرز مشاكلها اللغوية الحادة في مجالي الفاظ الحضارة ومصطلحات العلوم : (مشكلة الفاظ الحضارة بين التعريب والترجمة ومشكلة صوغ المصطلح العلمي العربي وتوحيده) .

هناك ثالثا اللغة الادبية التي يستعملها الادباء في شتى فروع الانتاج الادبي (الشعر والقصة والرواية والمسرحية والريبورتاج الادبي) واساس هذه اللغة الانفعال والعاطفة والشعور ، وهي تنهض اساسا بالتعبير عن التجارب الشعورية والوجدانية .. فهي اذن لغة ظلال تهتم بألوان الشعور ومستويات التعبير الانفعالي اكثر من كونها لغة تحديد وحتمية وحسم .. بل ان هذه اللغة الادبية كثيرا ما تكون غاية في ذاتها (في الشعر مثلا) لا مجرد وسيلة من وسائل التعبير .

هذه الانماط او النماذج الثلاثة من التعبير اللغوي ، موجودة في مجتمعنا العربي المعاصر تتفاعل وتتشابك وتتصارع مع المحليات واللهجات القطرية والاقليمية ، ومن خلال صراعها وتفاعلها ولدت لغة رابعة هي لغة الاتصال بالجماهير ، التي تبنتها الصحافة لغة لها اول الامر ـ بعيدة عن تقعر فصحى التراث وغرابتها من ناحية وعن الوقوع في أسر العاميات واللهجات المحلية من ناحية اخرى ـ ثم آزرتها وسائل الاتصال السمعي والمرئي بالجماهير ، الاكثر حداثة ، وهي الاذاعة والسينما والتليفزيون .. وهكذا وجد لدينا هذا النموذج الرابع من نماذج التعبير اللغوي ، يرفض بطبيعته الجديدة المتغيرة والواسعة الانتشار ، ان يكون حبيس لغة التراث ، وليس من الممكن بطبيعة فاعليته ومدى انتشاره ان يكون لغة متخصصة للعلم والحضارة ، ثم هو يختلف كثيرا عن لغة الادب والفن .. لكنه ليس مقطوع الصلة تماما بهذه النماذج الثلاثة من التعبير اللغوي ، فهو يأخذ من كل منها ويصنع من هذه الحصيلة المشتركة شيئا جديدا يحمل ملامح التمايز والاختلاف ، ويقرب بدوره من وجدان الجماهير وتعاملهم اليومي مع الحياة .

وهكذا استطاعت لغة الاتصال بالجماهير من خلال الصحافة والاذاعة بالذات ، ان تكسب للعربية قاموسا جديدا من المفردات والدلالات والتراكيب الجديدة .

والخلاصة ـ بعد هذا الاستطراد الذي لم يكن منه بد ـ ان لغة الاتصال بالجماهير قد حسمت المناظرة التقليدية بين الفصحى والعامية او القومية والمحلية في اللغة ، وكشفت عن ملاءمة لغتنا العربية لاحتياجات العصر الحديث ومتطلباته ، وحققت نفاذها الاوسع والاكثر انتشارا الى جماهير المستمعين عبر اقطار الوطن العربي ، مجتازة حدود المتعلمين والاميين معا ، واصبحت بذلك اللسان الذي يحقق المعادلة الصعبة بين القومية والمحلية في اللغة عبر اذاعاتنا العربية المختلفة .

وعلى صعيد التطبيق ، فقد اصبحت هذه اللغة تتسم بالتخلص من العبارات والكليشيهات المحفوظة والمتوارثة ، والوان الزينة اللفظية والتأنقات البلاغية التقليدية ، متجهة الى تحقيق بلاغة عصرية من نوع جديد تتمثل في المباشرة والتحديد والمرونة والعمق والقدرة على الحركة ومراعاة مستويات المستمعين واحتياجاتهم ، واصبحت هذه اللغة تمثل « الوسط المشروع » الذي لا بد ان يراعيه كل اذاعي يتوجه بالمادة الاذاعية (خبرا كان او تعليقا او برنامجا ثقافيا او تمثيليا او منوعا) الى جمهور المستمعين ، لا يصعد عنه ولا يهبط دونه ، ولم يعد السؤال المطروح : الفصحى ام العامية ، لكنه اصبح : لغة اتصال ناجحة ام لا ، لغة تحتفظ بالمقومات الرئيسية للفصحى ، وتتسع ـ مع ذلك ـ للسمات والالوان والظلال الخاصة بالعاميات واللهجات المحلية ، وتخلق من كليهما وسطا لغويا متناغما ، اساسه الوحدة والتنوع معا ..

ومن حيث المضمون :

لعل الملاحظة الاولى الجديرة بالتسجيل ـ ونحن نتأمل نصوص الاذاعة وموادها الثقافية ـ هي انه لا خلاف على التراث الثقافي العربي كركيزة اساسية ومنطلق رئيسي في تشكيل الوجدان الثقافي العام للمستمع ، بل ولا صعوبة في العثور على هذا التراث والاهتداء اليه في مظانه ومصادره المختلفة ، وبالتالي فان تناول هذا التراث داخل مواد الاذاعة ونصوصها الثقافية امر ميسور ، غير مختلف عليه (كما هو الحال في البرامج الثقافية والادبية والخاصة التي تعرض لشخصيات وأعلام التراث العربي : شعراء وأدباء ومفكرين ومصلحين وبرامج المختارات الشعرية والكتابات الادبية والمواقف الحضارية واللمحات التاريخية الدالة .. الخ) لكن المشكلة الحقيقية هي في تناولنا للانتاج الثقافي العربي المعاصر ـ على مستوى الوطن العربي ـ ومدى الافادة منه .

وهنا ، لا بد من الاشارة الى طغيان العنصر الاعلامي المباشر الوثيق الصلة بالحياة السياسية اليومية على غيره من مكونات الحياة العربية المعاصرة ، وتحكم هذا العنصر في مدى الانفتاح او الانغلاق على الحياة الثقافية في قطر عربي دون آخر ، والى تعذر وسائل المتابعة والاتصال بالنسبة للانتاج الثقافي في كثير من اقطار الوطن العربي ـ نتيجة لصعوبات النشر والتوزيع والقيود المفروضة على الكتاب والمجلة والصحيفة ـ مما ادى الى استئثار بعض العواصم العربية بالمواجهة الثقافية لكل الوطن العربي (على سبيل المثال : القاهرة وبيروت) بينما بقيت في الظل عواصم عربية اخرى لم يتم التعرف على وجوه حياتها الثقافية المعاصرة بصورة كاملة ، في أحسن الفروض ، او لم يتم التعرف عليها اصلا في الاغلب الاعم !

بالاضافة الى هذه الملاحظة ، ملاحظة اخرى لا تقل عنها اهمية ، وهي خاصة بانفتاح العواصم الثقافية العربية على الثقافات العالمية المعاصرة ، وخضوع هذا الانفتاح في كثير من الاحيان لظروف التأثير السياسي والاعلامي ـ سلبا وايجابا ـ دون ان تتحقق له متطلباته الصحية المتمثلة في فتح جميع النوافذ ، والاتساع لكافة الثقافات ، مما ادى الى ردود فعل متضاربة ازاء بعض المفاهيم والتيارات الاساسية في الثقافات المعاصرة رفضا وقبولا ـ والى اختلاف في المواقف من حيث النظرة العربية القومية الى هذه المفاهيم والتيارات (على سبيل المثال لا الحصر : الفكر الماركسي والاشتراكي والوجودي ، تيارات العبث واللامعقول ، فكر العنف والغضب ، الفكر الثوري بوجه عام ..) .

ومن هنا ، فان النظرة الى نصوص الاذاعة وموادها الثقافية لم يعد ينبغي حصرها في اطار قومية الثقافة ومحليتها فقط ، وانما ايضا في اطار قومية الثقافة ومحليتها وعالميتها .

ملاحظة ثالثة ، يكشف عنها تأمل نصوص الاذاعة وموادها الثقافية – في اطارها العام – هي انه ليس هناك تصادم بالضرورة بين ما هو قومي وما هو اقليمي ، بين ما هو عربي وما هو محلي ، لكن المشكلة هي دائما في المنهج الذي يتناول هذا وذاك ، والرؤية التي بها نستطيع ان نضع كلا منهما في مكانه الصحيح من الخارطة الثقافية للانسان العربي المعاصر بحيث يتم التركيز على الاصيل والجوهري ويصبح كل ما هو اقليمي ومحلي وعابر زيادة في الغنى والثراء والتنوع في الاشكال والالوان والظلال والسمات ، بهذا وحده يتحقق التكامل والتنوع (على سبيل المثال : التناول الاذاعي لموضوع ادبي كأحمد شوقي شاعر العصر الحديث ، من الممكن ان يصبح تناولا اقليميا محليا ، ومن الممكن ان يصبح تناولا قوميا عربيا ، فالعبرة هنا بمنهج الرؤية واسلوب التناول) .

على صعيد التطبيق :

لم يكن في خطة هذه الدراسة ان تقدم بحثا احصائيا ميدانيا من واقع النصوص والمواد الثقافية الاذاعية ، بل كان اهتمامها الاول والرئيسي ان تشير الى ابرز الظواهر والاتجاهات الموجودة فعلا ، ذلك ان تأمل هذا الواقع يكشف عن بعض الاتجاهات العامة ويمهد لبعض التوصيات التي يمكن ان تكون مجال مناقشة :

أ) يمثل البرنامج الثاني لاذاعة القاهرة ذروة الاهتمام الثقافي المتخصص لدى الاذاعة والموجه اساسا لمستمعي الثقافة الرفيعة ، والطابع العام لما يقدمه البرنامج الثاني يتمثل اولا في انه يعكس اول ما يعكس الثقافة العالمية المعاصرة (الدراما العالمية – البرامج الخاصة التي تتناول موضوعات وتيارات واعلاما من المعاصرين – المترجمات الحديثة في القصة والشعر والادب بوجه عام) ..

تأتي بعد ذلك من حيث النسبة العددية لساعات الارسال ، ما يخصصه البرنامج الثاني من حيز للثقافة المحلية ، شعرا ونثرا ، قصة وحديثا ، بالاضافة الى بعض البرامج العلمية والادبية والخاصة ..

وفي المرتبة الثالثة ، يجيء ما يخصصه البرنامج الثاني للثقافة العربية ممثلة في برامج خاصة تتناول موضوعات من التراث (شخصيات ادبية وفكرية وعلمية) ..

وهكذا تتضاءل المساحة المخصصة للثقافة القومية وتنكمش ، لتأتي قبلها في الاهمية والمساحة الزمنية المعطاة : الثقافة العالمية ثم الثقافة المحلية .

ب) اذا نظرنا الى اذاعة اخرى هي « اذاعة صوت العرب » وهي كما يفهم من اسمها اذاعة قومية بالدرجة الاولى ، سنجد ان هذا الطابع القومي يصدق اكثر ما يصدق على موادها ونصوصها السياسية اكثر من انطباقه على نصوصها وموادها الثقافية التي تظل في كثير منها خاضعة لامكانيات ومتطلبات الثقافة المحلية ، خاصة ما يتصل منها بالآداب والفنون ، فضلا عن الصعوبات التي سبق الحديث عنها والتي تتصل بالعزلة الثقافية بين كثير من اقطار الوطن العربي الواحد ، وانعدام القدرة والوسيلة على التواصل والتعرف على ملامح الحياة الثقافية المعاصرة فيها (على سبيل المثال : أين هي الصورة المكتملة لدينا عن واقع الحياة الثقافية في السعودية او في اليمن او في السودان ؟ وما هو الدور الذي تقوم به النصوص والمواد الثقافية الاذاعية بالنسبة لحركة التعريب في المغرب او في الجزائر وهي حركة عربية قومية في المحل الاول ؟ والى أي حد تعكس برامجنا الثقافية الاذاعية النشاط العلمي العربي الموحد لعدد من المجامع العلمية المتماثلة في دمشق وبغداد والقاهرة ؟ والى اي حد تستطيع ان تؤدي هذه النصوص والمواد الثقافية دورا بالنسبة لتوحيد المصطلح العلمي العربي ، والصياغة العربية لالفاظ الحضارة الحديثة وبالنسبة لمشاكل الترجمة الحديثة – على مستوى الوطن العربي كله ؟ الخ ...) .

ج) بعد ذلك ، فان الامر يتطلب تخطيطا شاملا – على مستوى الاذاعات العربية – تتحدد من خلاله النسبة بين ما هو قومي وما هو محلي ، على ان يراعى ذلك في الخارطة العامة للمواد والنصوص الثقافية داخل كل اذاعة عربية ، علما بان اذاعاتنا العربية جميعا بحاجة الى دراسة احصائية ميدانية عن طبيعة وحدود هذه النسبة حاليا وعن التصور السليم لها مستقبلا .

د) ضرورة العمل على تأكيد وابراز جوانب اللقاء والتفاعل والترابط في الثقافة العربية وجعل هذه الجوانب محورا للعديد من التناولات الاذاعية في اشكالها وصورها المختلفة تحقيقا لتجانس الوجدان الثقافي العربي العام ، وهنا لا بد من التأكيد مرة اخرى على ضرورة الالتزام بالمنهج القومي والرؤية القومية والتناول القومي لكافة جوانب الثقافة العربية قديمها وحديثها .

هـ – ضرورة الاهتمام بالعنصر الفعال في هذا المجال – ونعني به عنصر الانسان – اي الاذاعي العربي نفسه – فقبل القرارات والتوصيات والخطط والخرائط الاذاعية ، لا بد اولا ان يتجه الاهتمام الى صنع هذا الاذاعي العربي وتشكيله وصياغته بحيث يتحقق في وجدانه الثقافي هذا التناسق والتناغم والتكامل بين كل ما هو قومي ومحلي وعالمي في ثقافته وبحيث يصبح تأثيره وفاعليته من خلال المواد والنصوص الثقافية ، متجهين الى المسار الصحيح .

ذلك ان اخطاء التطبيق – التي سوف تكتشفها جميعا من خلال تأملنا لواقع الاذاعات العربية بالنسبة للجانب الثقافي منه – ناتجة بصورة رئيسية عن افتقاد النموذج البشري المتوازن الثقافة ، المكتمل الفهم والمتمثل لثقافته في ابعادها المختلفة (القومية والمحلية والعالمية) والمتصل بوجدان امته وروحها وحضارتها : تراثا وحاضرا واندفاعا الى المستقبل .

فاروق شوشه

الأغنية العربية
بين القومية والمحلية

بقلم
كمال النجمي

الاغنية هي الاصل في فن الموسيقى العربية ، لان شعبنا العربي في جميع اقطاره يميل منذ الزمان الاول الى الغناء اكثر من ميله الى الموسيقى الخالصة التي تعزفها الآلات غير مصحوبة بالغناء .. وليس هذا عيبا ولا قصورا في طبيعة الشعب العربي ووجدانه ، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتهما عوامل تاريخية عميقة ينفرد بها ، ولا احد يستطيع ان يفرض عليه طبيعة ووجدانا من خارج ذاته ، ولا يمكن الغاء الذوق الفني لشعب من الشعوب فجاة واقناعه بان يتكلف ذوقا اخر يستعيره على علاته ، من هنا او هناك .

ليس في مقصودنا ان الشعب العربي ينفر من عزف الآلات الموسيقية ، فان هذا أبعد شيء عن مقصودنا ، وان لنا نحن العرب لتاريخا طويلا في تذوق عزف الآلات الموسيقية العربية كالعود والناي والقانون والبزق والالات الاخرى التي استعربت ونطقت بالنغمات العربية كالكمان . ولم تنفصل الاغنية العربية الحضارية قط عن مصاحبة الآلات الموسيقية .. ونشات حول الاغنية هوامش موسيقية خالصة ، بعضها عزف منفرد وبعضها الاخر عزف جماعي اتخذ اسماء فنية مختلفة ، منها ما نعرفه الان بالبشارف والسماعيات والتحميلات واللونجات وغيرها ..

هذا هو واقع الاغنية العربية ـ حتى اليوم ـ قوميا ومحليا . فهي اصل السماع عند الغالبية الكبرى من المستمعين العرب .. يتصل بها العزف منفردا او جماعيا ، ولا ينفصل عنها الا في مقطوعات قصيرة تكاد تكون بجملها الموسيقية وايقاعاتها لونا من الغناء الصامت ـ ان صح هذا التعبير ـ ولا تخرج هذه المقطوعات في تكوينها الاساسي عن « اللازمات » الموسيقية التي تصاحب الاغاني ، الا في بعض المؤلفات ذات القوالب الفنية المتعارف عليها سماعيا وهي قوالب بسيطة خالية من التراكيب الموسيقية ..

وهذا الواقع في الاغنية العربية ـ وبخاصة الاغنية القومية ـ يحاول بعض المتعجلين تغييره فورا ، بل ينادي بعضهم بالغائه ، لانهم يرون ان سيطرة الاغنية على المستمع العربي تحول دون اهتمامه بالتاليف الموسيقي البحت المستند الى اسس فنية اكثر تركيبا ، على غرار ما نسمعه في الموسيقى الاوروبية ..

ولكن منصفي الاغنية العربية يرون انها ليست هي الحائل دون انتشار التاليف الموسيقي البحت بتركيباته الفنية ، وانما الحائل هو التقليد الحرفي للموسيقى الاوروبية ، ثم محاولة فرض هذا التقليد على ذوق المستمع العربي ..

ومشكلة مقلدي الموسيقى الاوروبية في الوطن العربي كله هي عجزهم عن التاليف بغير الاساليب والاشكال والمفاهيم الاوروبية في الموسيقى ، لانهم تعلموا هذه الموسيقى مدرسيا وفاتهم ان يتعلموا الموسيقى العربية ، بل فاتهم ان يتذوقوها بلا تعال عليها ولا زراية بها ..

ولو أتيح لهم بناء موسيقى عربية الملامح بقدر الامكان ، ولا نقول « عربية الوجه واليد واللسان » .. لكان خيرا لهم وللمستمع العربي الذي ليس في الامكان ان يفرض عليه الموسيقيون المقلدون موسيقاهم بحذافيرها ، لان له الحق في رفضها كما ان لهم الحق في تأليفها .. وقديما قيل : « الذوق شيء ليس في الكتب » .. ونجتزىء هنا من معاني الذوق المتعددة بالذوق الفني ، وبخاصة الذوق الموسيقي ، وعلى الاخص ذوق المستمع العربي الذي يحاولون الغاءه بعد بضعة عشر قرنا من الزمان اكسبته ثباتا هائلا ، وان كان في جوهره من اكثر اذواق الشعوب مرونة وتقبلا للجديد والمستحسن من كل ما يرد عليه من انحاء العالم بلا استثناء ..

صحيح ان الموسيقى لغة عالمية . ولكن اللغة الواحدة ذات الاصل الواحد والقواعد الراسخة ، ينطقها اهلها انفسهم بلهجات متعددة ، كتعدد اقطارهم وبيئاتهم وظروفهم .. فكيف يصح في الاذهان ان يقال ان لغة الموسيقى يتحتم على الناس جميعا في كل اصقاع الارض ان يتكلموها بلهجة واحدة ، وحرام على قومية هنا او قومية هناك ان تكون لها في الموسيقى لهجة مستقلة وطريق خاص ؟!

أليس الاصح ان يقال ان الموسيقى ـ على طابعها العالمي ـ لا تضيق بتعدد القوميات في داخلها ، وانها وان كانت لغة واحدة ، فانها ليست باللغة المصطنعة او المفتعلة كلغة الاسبرانتو ، لا روح تنبض فيها ، ولا جنسية تنتمي اليها ؟ .

ان الغناء والموسيقى يفرقهما التجريد الميتافيزيقي ، ويزهقهما البطلان والاخفاق اذا تجردا من الطابع القومي والمحلي ، وخلت تعبيراتهما من الملامح التي يرى فيها كل شعب وجهه ، كما يرى سماء بلاده وماءها وخضرة ارضها وجمال طبيعتها ..

ومن المفارقات ان الذين هاجموا الاغنية العربية في الزمن الاخير بوصفها عقبة كئودا في طريق التاليف الموسيقي البحت وازدهاره ، اسهموا ـ على عكس ما ارادوا ـ في توسيع نطاق الاستماع والاستمتاع بالاغنية الفردية العربية على المستويين القومي والمحلي ، لان مؤلفاتهم الموسيقية المترفعة عن ملاقاة ذوق المستمع العربي ، تعمدت ان تترفع عن ملاقاته وآثرت ان تتحدى هذا المستمع المتواضع المتطلع دائما الى الجديد ، المستعد في كل وقت للتذوق والتفهم والتصفيق لما يستحسنه ويستطيبه .

ومع ذلك فان الاتجاه السائد الان في غالبية الاوساط الموسيقية المصرية والعربية المتصلة بالمستمعين اتصالا مباشرا وثيقا ، هو الاعتراف بضرورة تطوير مفهومنا للغناء والموسيقى بوجه عام ، وما يترتب على تطويرهما شكلا ومضمونا من خطوات فنية بصيرة لا تتخبط ولا ترتطم بالتقليد الحرفي ، فالشعب العربي في يقظته الحديثة لم يعد يغض الطرف عما في التأليف الموسيقى الخالص كالسيمفونيات مثلا من آفاق رحبة ، بشرط ان تكون المؤلفات الموسيقية متفقة والذوق العربي ، غير متعالية عليه ، ولا متأففة من عدم استجابته لما لا يرضى عنه .

ومن المستطاع في هذا المجال تأليف موسيقى عربية الذوق والوجدان قائمة على اسس الموسيقى الاوروبية او « العالمية » ـ على حسب التعبير المتداول ـ ومن الواجب تأليف موسيقى عربية قائمة على السلالم الموسيقية العربية ، مستفنية بتكنيك الموسيقى الاوروبية في الحدود المناسبة التي لا تؤثر في جوهر الموسيقى العربية والغناء العربي ، فان السلم الموسيقي العربي المنقسم الى اربعة وعشرين قسما قد تعددت طرق استخدامه من عصر الى عصر ، ولكنه لبث دائما محتفظا بقياس تردد الاصوات الموسيقية العربية التي يتذوقها العرب على المستوى القومي او المستوى المحلي ..

ولو صدقت النيات والجهود في هذا الاتجاه لتحولت الموسيقى العربية ـ بفرعيها الغنائي والآلي البحت ـ الى موسيقى عالمية ذات كيان خاص ، بجانب الموسيقى الاوروبية التي اصبحت عالمية بفضل سعة جمهورها الذي استغرقته اساليبها قرونا متوالية ، وبفضل غلبة اصحاب هذه الموسيقى على الشعوب الاخرى ومن بينها الشعوب العربية في الماضي « فكان من الاسباب التي لا يمكن انكارها ـ حيث التحدث عن غلبة الموسيقى الاوروبية ـ ما ذكره ابن خلدون من قوله الشهير عن تقليد المغلوبين للغالب ..

ومن حسن الطالع ان اشهر وابرع العاملين في الغناء العربي والموسيقى العربية الآن كعبدالوهاب والسنباطي والرحبانية ، فضلاعن ام كلثوم ، لا تغيب عنهم هذه الحقائق وقد ساير انتاجهم الفني تمسك الشعب العربي في غالبيته بالغناء العربي والموسيقى العربية وما يمتازان به من خصائص فنية رئيسية مثل السلم الموسيقي وتركيب المقامات وكسور الاصوات التي اشتهرت بارباع الاصوات ـ وحقيقة ربع الصوت هنا هي ثلاثة ارباع الصوت ـ وما الى ذلك من خصائص تتشكل على اساسها الاغنية العربية القومية والمحلية ويقوم كيان متطور خاص لهما ، يطرق باب « العالمية » ويدخله حين تصبح وراءه امة متحدة متطورة قوية ذات صوت مسموع في العالم ..

نشأة الاغنية العربية

نشأت الاغنية العربية نشأة خاصة ، فهي لم تنشأ تراتيل جماعية في المعابد كالاغنية الاوروبية مثلا .. وما زال مؤرخو الاغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها . وبعضهم يرد ميلادها الى ثلاثة الاف سنة مضت، عندما كانت القبائل العربية تتبلور في الجزيرةالعربية وكانت اللغة العربية ايضا تتبلور وتتجه نحو شكلها الذي اتخذته في نضجها كما يفرضه علينا الشعر الجاهلي الذي وصل الينا جانب منه وضاع جانب ..

وارتبطت اصول الغناء العربي منذ نشأته بالشعر العربي ، بل بالكلمة العربية المفردة فان تفصيلات الشعر العربي هي ايقاعات ميلودية قصيرة قائمة على سلم الغناء العربي الذي ينقسم كما اسلفنا ـ دون سائر السلالم الموسيقية في العالم ـ الى اربعة وعشرين قسما .. وليس ممكنا ـ على سبيل المثال ـ توزين تفعيلات الشعر العربي ـ فضلا عن بحوره الكاملة ـ على ايقاعات الموسيقى الهندية التي ينقسم سلمها الى اثنين وعشرين قسما .. دعك بطبيعة الحال من الايقاعات الانسيابية في الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية ، فليس ممكنا توزين الشعر العربي عليها .. ولو تمردت تفعيلات الشعر العربي على ايقاع الغناء العربي ـ بالشروط التي ذكرناها ـ لخرجت من الاوزان العروضية العربية القائمة على اساس الصوت العربي واجزائه الدقيقة . .

كذلك الكلمة العربية المفردة ، لا تخرج عن هذه القاعدة، لان اشتقاق المفردات العربية اساسه التوزين الصوتي في سلم الموسيقى العربية . وبهذه الميزة او هذه الخاصية تنفرد اللغة العربية عن اللغات الاوروبية القائمة على النحت ، ويختلف الغناء العربي عن الغناء الاوروبي .. وقد التفت الخليل بن احمد الى هذه الناحية ـ قبل الف عام ـ في كتابيه « كتاب النغم » و« كتاب الايقاع » ..

هذا الامتزاج الدقيق بين الغناء والشعر واللغة عند الامة العربية جعل للغناء العربي منذ بداية امره طابعا قوميا لا يخص قبيلة في الجاهلية ، ولا يخص قطرا بعد الاسلام ، بل يعم العرب جميعا ، ويعم العجم المستعربين ايضا ، واحتوت فطرة الانسان العربي على الغناء والشعر واللغة كلا لا يتجزأ ،حتى عند الاميين وغير العارفين بالشعر واللغة الفصيحة .

وفي عصور التدهور القومي والاجتماعي اغتربت الامة العربية في اوطانها ـ كما اعتدنا ان نقول ـ ولكنها احتفظت في اعماقها بهذه الفطرة الراسخة العجيبة التي لم يكد فجر النهضة العربية يبزغ، حتى انطلقت من جديد تعمل عملها ، وتعلن عن وجودها واستمرارها.

ولم يكن مدهشا ان يحمل لواء النهضة في الغناء العربي والشعر العربي مجموعة واحدة متجانسة في مصر والشام وبقية البلادالعربية.

وقامت نهضة الغناء العربي في القرن التاسع عشر على اسس قومية ، فان كتاب « سفينة شهاب » الذي الفه الشاعر الموسيقي الشيخ محمد شهاب قائم كله على الموشحات الاندلسية القديمة ، اي على تراث قومي كانت له بطبيعة الحال محليته في زمنه القديم ..

وحتى الكوارث الماحقة التي نزلت بالامة العربية كهجمة هولاكو وتدميره بغداد ثم غزوة تيمورلنك وتخريبه دمشق وغيرها ، ثم سقوط غرناطة في ايدي القشتاليين وانطواء صفحة العرب في الاندلس .. كل هذه الكوارث التيمزقت روح الامة العربية لم تستطع انتغير اتجاه فطرتها القومية في فن الغناء ..

وبعد حبوط غزوة بونابرت لمصر ، اسهم ملحنو النهضة العربية الاوائل في تخليص الغناء العربي من العجمة العثمانية والفارسية والغجرية ، واعادته الى اسلوبه القومي مضافا اليه ما اتاحه زمانهم من اضافات وتجديدات استخرجت من مقامات الغناء العربي الحانا لم تكن تخطر على بال الاولين الذين نشأ الغناء على ايديهم فيبداية الدولة العربية الكبرى نشأة قومية ، كطويس وابن مسجع وابن سريج والغريض وابن محرز .. ثم عباقرة العهد العباسي كالموصليين ابراهيم وابنه اسحق ، وابراهيم ابن المهدي ومخارق وغيرهم كثيرون .

الاسس القومية للاغنية

بعد بداية الغناء العربي في الجزيرة العربية حداء وراء الابل، او هزجا او تطربا بالحان بسيطة موقعة على عروض الشعر ، جاءت الدولة العربية الكبرى بعد الفتوح الكبرى ، فتأسس الغناء العربي الحضاري في الجزيرة العربية وبخاصة في المدينة ومكة .. ثم فيدمشق .. وأرسى الفنانون الذين ذكرنا بعضهم آنفا تقاليد الغناء والتلحين والعزف .. وظهر اول كتاب عربي عن الغناء ، ثم ظهر الكتاب الثاني ، وهما « كتاب النغم » و« كتاب القيان » . . الفهما الملحن المطرب الاديب يونس الكاتب الذيسبق ابا الفرج الاصبهاني في الكتابة عن الغناء بعشرات السنين ..

ونضج الغناء ـ كفن عربي يعلو فوق كل فن ـ في عصرالعباسيين .. قال ابن خلدون في مقدمته : « ما زالت صناعة الغناء تتدرج الى ان كملت في ايام بني العباس » .. حتى اصبح الغناء العربي فنا عميق الاصول كثير الفروع ، يتخصص فيه الدارسون ، ولا يفلح في

احترافه الا من اخذ الحظ الاوفى من علومه .. قال المستشرق البريطاني هـ . ج . فارمر في كتاب القيم « تاريخ الموسيقى العربية » منوهـا بما بلغه ثراء العلوم الموسيقية في العصر العباسي الاول :« قام اسحق الموصلي بتلحين صوت استرعى انتباه ابراهيم بن المهدي فكتب اليـه يسأله عنه ورد اسحق يعلمه بشعره وايقاعـه وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير ادوالـــه واوزانـــه » ..

هذه الكلمات ـ كما قال فارمر ـ « تعطينا مثالا جميلا لاصطلاحات ذلك العصر في الموسيقى العربية » .. وهي اصطلاحات علم بلـغ غايته من التفنن والتعقد بعد عهد السذاجة في بدايته .. ويرى فارمر ان من المحتمل جدا ان يكـون رد اسحق على « ابـن المهدي » قداشتمل على رموز موسيقيـة كالرموز التي نسميها اليـوم « النوته الموسيقية» ... ومن المعروف ان الكندي قد استعمل في هذا المجال رمــــوزا موسيقية ، لو استقامت الحال للامة العربيـة ولفن الموسيقى فيهـا لاستبحرت هذه الرموز تبعـا لاستبحار الموسيقى العربية ..

هذه النهضة في الغناء والموسيقى اتخذت طابعـا قوميـا لان الامة العربيـة في ذلك الحيـن لـم تكـن قد انقسمت الى اقطـار تفصلهـا جوازات السفر ، حتى بعـد ان كثرت فيهـا الدول والامارات والحكومات .. وقد تجلت قوميـة هذه النهضة الفنيـة في انتقال المطرب الملحـن زرياب من بغداد في اقصى المشرق العربي الى قرطبة في الاندلس اقصى المغرب العربـي قبل الف سنة ، حاملا معه فـن استاذه الموصلي وفـن الغنـــاء العربـي ..

عـود على بدء

ويطول الحديث في هـذا الاتجاه ، ولكن الثابت انه ينتهي بنـا في كل حال الى التدهور القومي والاجتمـاعي الذي اثر في الغنـاء والشعر وكل فن وعلم بعـد تلـك النهضة التي قـل ان شهـد لهـا التاريـخ مثيـلا ..

وقد نوهنا بما صنعه رواد النهضة الحديثة منذ القرن التاسع عشر حتى الان في الغناء والشعر .. ولعلنـا لا نغالي اذا قلنـا انه بتحرير هذيـن الفنين العربيين مـن العجمة والغناء اكتملت لهمـا ثورة فنية مزدوجـة ردت اليهمـا الملامح العربيـة .. واكتملت لفـن الغناء العربي في ايامنـا اسباب التقدم والتطور على الصعيد القومي لان الاسس التي صحت عند الملحنيـن والمطربيـن لا خلاف فيهـا الا على التفاصيل .. فلا فرق في استعمال مقام الحجاز كاركرد مثلا بيـن ملـحن مصري وملحن مغربي او ملحـن عراقي الا في طريقة التعامل مـع هـذا المقام ، على حسب موهبة الملحـن وقوة نفاذه الى اسرار الجمال في هذا المقام .. وقس عليه المقامـات الاخرى ، والايقاعات .. مع الاعتراف بانه ـ حتى الان ـ لا توجـد مناهج ثابتة للتعليم والتمرين في الغناء والموسيقى عند جميـع البلدان العربيـة ..

ان النهضة الحديثة في الغناء العربي كانت بمثابة حركة احياء ، ولكـن ـ برغم كل ما حققته حركة الاحياء هذه من نجاح ـ بقيت مشكلات تواجه الغناء العربي والموسيقى العربيـة في جميع البلاد العربية .. مثل التوزيع الاوركسترالي في الموسيقى العربيـة وعلاقتـــه بالالات الموسيقيـة العربيـة التي لا تستعمل في الاوركستـرا الاوروبـــي .. وتطبيق قواعـد الهارموني والكونتربونيت في المؤلفات الموسيقيــة والغنائية العربية .. ثم المسرح الغنائي الذي انكمش امـام الاغنيـــة الفرديـة ، وعجـز عـن ان يحقق مثلهـا امتدادا شاملا في الوطـــن العربي كله ، فاصبحت الاغنية الفرديـة قوميـة بينمـا بقي المسرح الغنائي محليا .. ويمكن ان يقال انه ما زال امتدادا غير ناضج للمسرح الغنائي الاوروبي الا في عدد من الاعمال التي قدمها الرحبانية وفيـروز في لبنان وقدمها من قبل سيد درويش والخلعي وزكريا احمـد فـي مصر .

وهناك مشكلة التدوين الموسيقي المستعار من الطريقة الاوروبية.. هل يمكـن ان يقال انه يلبـي جميع حاجات الموسيقى والغناء العربـي بـلا استثنـاء ؟

وهناك المقامـات العربية الكثيرة . وقد اقترح بعض الموسيقيين المجددين في خدمة الموسيقى العربية ضغط المقامات الكثيرة الى احـد عشر مقامـا فقط .. ثم اقترح اخرون ضغطهـا الى سبعـة مقامـات اساسيـة على ان تبقى مشتقاتها لمن يريـد ان يتبحـر ويتوسـع كيفمـا شاء .

هذه المشكلات تواجه الاغنية العربية قوميا ، مما دعـا الى عقـد مؤتمرات للموسيقى العربيـة في السنوات الاخيرة بعـد ان انقطـع عقدهـا زمنـا طويـلا منذ اول مؤتمر للموسيقى عقد سنة ١٩٣٢ ،كما انشىء في ظـلال جامعـة الدول العربيه « مجمع الموسيقى العربي » الذي عقـد حتى الان مؤتمرين ، وكـان مـن بحوثه في مؤتمره الثـاني بحث موجز عـن « الاغنية العربيه » جاء فيه أنه « من الشواهد الواضحة على تغلغل الغناء في طبيعة الشعب العربي طغيـان العنصر الغنائي فـي الموسيقى الشعبيـة بالمقارنـة الى موسيقى الالات البحتة . وهذا كله يفرض على الباحثيـن في هـذا المجال أن يتعمقوا في بحث هذه الحقيقة ذات المغزى البعيد ، حقيقة سيطرة الجانب الغنائي في الموسيقـى العربيـة بجانبيهـا الشعبـي والفنـي » .

وقد تأذنون لكاتب هذه السطور ان يشير انـــه يواصل منـذ عشر سنوات بحوثـا في هـذا المجال تضمنتهـا ثلاثه كتب عـن الغناء العربي اصدرهـا حتى الان . وكان التفات مجمع الموسيقى العربي الى هذه الناحيـة في اجتمـاعه الاخير في فبراير الماضي دليـلا علـى ان المجمع يؤدي دوره وسط الجماهير التي تستمع الى الغناء العربـي باشكالـه القوميـة والمحلية « ويحاول ان يجـد تفسيرات وحلـولا للمشكلات والمسائل المتعلقه بهذه الامور من واقع الحال ..

ان الاغنيـة بمعناها الحديث هي المتداولة الان في الوطن العربي .. وقد سبقت مصر غيرهـا من الشقيقات العربية بمائة سنة في هذا المجال ـ على حد تعبيـر للمطرب اللبناني وديع الصافي ـ وهـو تعبيـر صحيح اذا مـا فسرناه علميـا ، لان تلاميذ الشيخ محمد شهاب يعملون في هذا المجال منذ مائة سنة على الاقل ...

وهذا ما جعل الاغنية الحديثة ذات الشكل الفني اغنية قومية، ولما كانت مصر هي التي سبقت تاريخيـا فـي هـذا المجال فقـد اصبحت الاغنيـة المصريـة معروفة ومحبوبة ومتداولة على المستوى القومي ، اي فـي جميع انحاء الوطـن العربي .. واثرت الاغنيـــة المصريـة في اغاني البلاد الشقيقة ، فنهضت الاغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان الى المجال القومي الواسـع ، وكذلـــك الاغنيـة السوريـة ..

ويستمر تأثير الاغنية المصرية في البلاد العربيـة التي سارت حديثا في طريق التطـور والنهضة ، فنجـد الاغنية الكويتية الحديثـة تنسج على منوال الاغنيه المصرية ، وكذلك الاغاني في بقيـة البـــلاد العربية ، ممـا يدل على ان جميع البلاد العربية تحاول ان تسمع صوتها الغنائي لشقيقاتهـا من المحيط الى الخليج.

الا ان التراث القديم كالموشحات مثلا ، يتقاسمه عدد من البلـدان العربية ، ففي تونس مثلا تنهض الموشحات على مستوى يتيح لهـــا القبول والاعجاب من جميع البلاد العربيـة وقد اعلنت في تونس اخيرا نتيجـة مباراة في تلحيـن توشيح جديدة ، فاز بجائزتهـا الأولى ملحن لبناني واشترك فيهـا ملحنون من الوطـن العربي كله ، بينهم ملحنون مصريـون ..

ويتجه الملحنون والمطربـون في جميع البلاد العربية الان الى توحيد اتجاههم في التلحيـن والغناء على نحـو مـا يصنعه مشاهير الملحنيـن المصريـن الذيـن كانـوا وما زالوا ـ للاسباب التاريخية التي اشرنـا اليها ـ هم القدوة لسائر اهل هذه الصناعة في البلاد العربية ..

ومعنى ذلك ان الاغنية الفردية تتجه الى طابع قومي مشترك في طريقة الغناء والتلحين ، وحتى في الكلمات التي تلحن وتغنى .. وهذا من اسباب ما تتمتع به الاغنية الفردية الان من كثرة جمهورها في البلاد العربية ، وبخاصة اذا اديت بأصوات محبوبة كصوت ام كلثوم مثلا .. وقد طافت ام كلثوم اخيرا بالمغرب وتونس ولبنان والكويت والسودان ، فكانت اغانيها تقابل في كل مكان بتذوق وفهم ، لان اغنية ام كلثوم هي الاغنية النموذجية الان عند المجتمع العربي ولهذا اتخذ الالتفاف حول فن ام كلثوم شكلا قوميا ، تتمثل فيه اذا انعمنا النظر وحدة الذوق الفنائي لدى شعوب الامة العربية ..

وتتخذ التواشيح والادوار والقصائد القديمة التي تؤديها فرقة الموسيقى العربية في مصر ، طريقها الى المستمع العربي ، لانها تتيح له الاستماع الى شكل قومي للغناء تتفق عليه جميع الاذواق العربية ، وتوجد في البلاد العربية الاخرى فرق من هذا القبيل تؤدي الى الهدف نفسه ..

ولا جدال في ان وسائل الاعلام الحديثة كالاذاعة والتليفزيون تحمل على جناحيها كل هذه الاصوات التي تعمل لتوحيد الذوق الغنائي في البلاد العربية ، وتجميعه حول شكل قومي للغناء ، هو الشكل الذي بدأ في مصر وما زال اكثره ينبع من مصر .. ويتوقف مستقبل الغناء القومي على مدى التفاعل بين الانتاج الغنائي في البلدان العربية وتفاعل هذا الانتاج وتبادله .

ولكن هناك بلادا عربية استقلت حديثا ، نخص منها بالذكر الجزائر ، ما زالت الاغنية العربية « القومية » فيها اقل انتشارا منها في البلاد العربية الاخرى ، لان الجزائر لها في هذا المجال وضع خاص ، فاللغة العربية ذاتها ما زالت هناك تكافح للعودة الى مكانها الطبيعي الذي عمل المستعمرون على طردها منه طوال مائة وثلاثين عاما .. والعمل من اجل اللغة العربية والغناء العربي في وقت معا ، هو بلا جدال عمل شاق فكلاهما مرتبط بالاخر ،وكلاهما يصطدم بالتفرنس اللغوي والادبي والفني الطويل الذي فرضه الاستعمار على الجزائر .. ومع ذلك استطاعت الجزائر تكوين فرق للغناءالعربي، بعد انبعاث العربية هناك .. وارتبط تعريب اللسان في البلد الشقيق بتعريب الحناجر فلا يمكن ان يكون لبلد لسان عربي وغناء غير عربي ..

وفي السودان يوجد نوعان من الغناء .. احدهما الغناء الذي يتخذ من اسلوب الغناء المصري منوالا ينسج عليه ، والثاني هو الغناء المحلي . وبين هذين اللونين من الغناء فروق فنية معروفة ،فالغناء السوداني المحلي قائم على السلم الخماسي ، وهو غير السلم العربي، ولهذا يقوم هناك ازدواج غنائي بين الاغنية السودانية الحديثة وهي قومية في اتجاهها الفني ، اي انها تسير على درب الاغنية العربية.. وبين الاغنية المحلية ذات الطابع المحلي المحض ..

وبعض الموسيقيين السودانيين يرون ان الاغنية السودانية المحلية ذات السلم الخماسي يمكن الاستغناء عنها ، ولكن هذا الرأي لا يمكنه ان يثبت وجوده او يحقق غرضه بجرة قلم ، لان الاغنية المحلية في كل مكان من العالم تقوم الى جانب الغناء الفني، او « الغناء المتقن » على حد التعبير الذي نراه في كتاب الاغاني ، وليس السودان هو البلد العربي الوحيد الذي توجد فيه الى جانب السلالم الموسيقية العربية ، سلالم افريقية او آسيوية .. ففي بعض ما يغنيه مطربو سواحل الجزيرة العربية اثر هذه السلالم غير العربية، نظرا للاختلاط الذي استمر طويلا بين سكان هذه الجهات وبين النازحين اليهم من الاقطار الافريقية والاسيوية على مر الاجيال .

وفي كل بلد عربي ، يوجد غناء شعبي بسيط ، او غناء محلي الى جانب الغناء الفني او الغناء المتقن ، ومعظم هذا الغناء من الفلكلور القديم ، وقد انبعثت في السنوات الاخيرة حركة لتذكير المستمعين بهذا الفلكلور ، واتخذت هذه الحركة طرقا متنوعة، بعضها يعود بالضرر على الفلكلور لانه يطمس معالمه ، او يبتره ..

الا ان الفلكلور والغناء الشعبي بصفة عامة ، لا يبتعد في مصر والبلاد العربية التي لم تعلق بغنائها خيوط السلم الخماسي والموسيقى الآسيوية .. لا يبتعد عن اصول الغناء العربي ، فالاغنية المحلية المصرية او اللبنانية او العراقية او السورية وغيرها ، تقوم في صميمها على أصول الغناء العربي ، وان كانت عليها مسحة من السذاجة ، مما يدل على ان الفلكلور الغنائي في هذه البلاد العربية هو في صميمه تفرعات من الغناء العربي المتقن انبثقت منه على مر العصور ولم تخرج عن اصوله الفنية ..

وهذا هو السبب في ان الاغاني الفلكلورية المصرية ـ مهما قيل عما لحق بأصلها من تغيير او تشويه ـ قد لاقت نجاحا في اكثر البلاد العربية ، لان المستمعين هناك ـ كالمستمعين في مصر ـ وجدوا فيها طرافة خاصة استمتعوا بها الى جانب استمتاعهم بالغناء العربي الفني أو المتقن الذي سميناه الغناء القومي ..

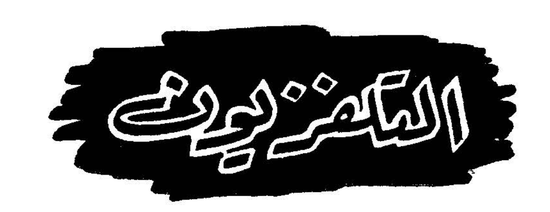
بقي ان نقول انه بالرغم من انتشار الاغنية الفردية الان واتخاذها الطابع القومي او الطابع المحلي ، فان مستقبل الغناء العربي ـ على الصعيدين القومي والمحلي ـ لا يتعلق بالاغنية الفردية وحدها ، على اهميتها عندنا الان وفي المستقبل ايضا ـ ويستطيع المسرح الغنائي ان يلعب في هذا المجال دورا بالغ الاهمية .. ولن يضير نهوض المسرح الغنائي مستقبل الاغنية العربية بفرعيها القومي والمحلي .. ولن يكف المستمع العربي عن الاستماع الى الاغنية الفردية ابدا ، لان الاغنية الفردية موجودة في العالم كله ، بانواع متعددة قومية ومحلية لا حصر لها ..

كذلك ينبغي الا نقول ان المجتمع العربي يميل الى الغناء اكثر من ميله الى عزف الآلات غير مصحوبة بالغناء .. ثم نسكت عن هذا القول .. فان من تمام نجاح الغناء العربي ان يقوم الى جانبه فن الموسيقى العربية على مستوى رفيع .

شيء واحد يجب ان نحرص عليه ، هو الا نقول ان فننا الغنائي والموسيقي متخلف واننا نستطيع ان نستبدل به فنا ننقله بلا تصرف وبلا تبصر من « نوتات » الموسيقى الاجنبية ومن قوالب الموسيقى الاجنبية .. فليس التقليد ـ طبق الاصل ـ هو السبيل الصحيح الى اغنية عربية قومية أو محلية ، ولا الى مسرح غنائي عربي قومي او محلي .. ولا الى موسيقى عربية بحتة ذات تركيبات رفيعة المستوى كالتركيبات التي نراها في شوامخ الموسيقى الاوروبية .. لان الغناء العربي بالوانه المختلفة لم تنقض مرحلته التاريخية ، ولم يستنفد اغراضه ، ولم يتحول الى تمثال عتيق يوضع في المتاحف ... ولان الشرط الاول لتطوير غنائنا وموسيقانا هو ان نتجنب النقل الحرفي من « نوتات » الموسيقى « الجاهزة » .. والا يتعالى الموسيقيون ـ او بعضهم ـ على ذوق شعبنا وعبقريته الخاصة في فن الغناء والموسيقى .. وفي مثل هذا الجو الفني الصحيح تستطيع جميع الوان الغناء العربي ان تلعب دورها في خدمة المستمع العربي ، وان تستمر الاغنية في اداء دورها الدائم بين القومية والمحلية .

القاهرة

كمال النجمي



نصوصه وموادّه الثقافية
بين قوميّة الثقافة ومحليّتها

بقلم سعد لبيب

التلفزيون في معركة الثقافة بين الوحدة والتنوع :
اهمية التلفزيون في التأثير :

لم يستخدم التلفزيون في العالم الغربي بطريقة مؤثرة الا في الاربعينات من هذا القرن العشرين ، ومع ذلك فقد أثار ضجة كبيرة بين المشتغلين بالاعلام والتربية والتعليم والعلوم الاجتماعية والمعنيين بالثقافة بعامة ، على نحو ما فعل استخدام المطبعة من قبل .

ذلك ان التلفزيون خلق وسيلة كهربائية جديدة في الاتصال بالجماهير ، تنقل اليهم الكلمة والصورة المتحركة من مصدرها البعيد، لحظة حدوثها ، على موجات لاسلكية وتصل اليهم افرادا او في جماعات صغيرة ، حيث يقيمون في بيوتهم او منتدياتهم .

وبدأ التلفزيون يصل الى اجزاء من الوطن العربي في أواخر الخمسينات من هذا القرن ويعم انتشاره بعد ذلك حتى وصل الآن الى الغالبية العظمى من البلاد العربية وان لم يصل بعد الى تغطية كل مناطقها الآهلة بالسكان .

وكان طبيعيا ان تثير هذه الوسيلة الجديدة في الاتصال بالجماهير ، في المنطقة العربية ، مثل ما أثارت وما زالت تثير في الغرب والشرق البعيد من مناقشات وقضايا اساسية وتفصيلية تتصل بالعلوم الانسانية المختلفة وبالانسان المعاصر - وهو ما يجعلها تحتل مكانها في القضايا التي يثيرها موضوع الوحدة والتنوع في الثقافة العربية المعاصرة .

وترجع اهمية التلفزيون الى اعمق الاثر الذي يخلفه في نفس مشاهده بسبب المميزات المتصلة بعناصر تكوين هذه الوسيلة الجديدة ذاتها .

فالرسالة او التجربة الانسانية تنتقل عن طريق التلفزيون بالصورة المتحركة المقترنة بالصوت فتحقق لها جاذبية خاصة وقدرة عالية على الاقناع يرجع بعضها الى سهولة ادراك الرسالة والانفعال بها .

ويزيد من هذه الجاذبية والقدرة احساس المشاهد بانعدام عنصر الزمن بين عنصر بث الرسالة وتلقيه لها ويحيل عملية التلقي الى عملية من المشاركة الوجدانية العميقة .

يضاف الى هذا وذاك الظروف النفسية والاجتماعية التي تحيط بعملية التلقي اذ انها تتم عادة في جو من المودة والالفة التي تسيطر على التجمع العائلي او الخاص وتكون فيه النفس البشرية مهياة للتقبل العقلي والعاطفي .

التلفزيون جهاز انتاج وجهاز نشر :

وقد استتبع ظهور التلفزيون كوسيلة اتصال بالجماهير لها مميزاتها الخاصة ، ظهور اشكال فنية تتلاءم مع طبيعتها . صحيح ان معظم هذه الاشكال قام على اساس اشكال اخرى مماثلة في وسائل اتصال اخرى كالسينما او المسرح او الاذاعة الصوتية (الراديو) الا ان التلفزيون استطاع ان يفرض عليها مقتضياته فاصبحت اشكالا فنية جديدة لها مواصفاتها الخاصة وهي التي تعرف بالفنون التلفزيونية . فالدراما التلفزيونية مثلا اصبحت شيئا مستقلا تماما عن الدراما في السينما او المسرح او الراديو سواء من حيث اختيار الموضوع او طريقة العلاج او طريقة التنفيذ ، وان كانت قد استعانت بما وصلت اليه هذه الوسائل كلها . وما يقال عن الدراما يقال عن التحقيق التلفزيوني (الريبورتاج) او برامج المجلات وغيرها وغيرها ..

التلفزيون اذن جهاز منتج للاشكال الفنية المختلفة .

ولكنه ايضا جهاز نشر لبعض ما تنتجه وسائل الاتصال الاخرى التي يتلاءم نشاطها مع نشاطه .. كالسينما والمسرح وقاعات البحث والمحاضرات وما الى ذلك ..

ذلك ان الانتاج التلفزيوني يكلف الجهات المنتجة له الكثير من الجهد والمال . والخدمات التلفزيونية مضطرة الى ان تقدم ساعات طويلة من الارسال في كل يوم على مدار السنة حتى تضمن لها جمهورا يشتري اجهزة الاستقبال المرتفعة الثمن ولذلك نراها مضطرة الى الاستعانة ببعض ما تنتجه وسائل الاتصال الاخرى على النحو الذي قدمنا .. هذا بالاضافة الى ان بعض هذا الانتاج غير التلفزيوني الذي يذاع عن طريق التلفزيون قد تكون له قيمة كبيرة من النواحي الثقافية او الترفيهية او الاعلامية .

ولذلك فان تأثير التلفزيون مرتبط ليس فقط بما ينتجه .. بل وبما يتاح له اذاعته من انتاج وسائل الاتصال الجماهيري الاخرى .

تكامل دور التلفزيون مع وسائل الاتصال الاخرى :

وما دمنا نتحدث عن تأثير التلفزيون على الفرد والجماعة فلا ينبغي ان يفوتنا ان التلفزيون لا يعمل في فراغ .. بمعنى ان هناك عددا من الوسائل الاخرى والانظمة والمؤثرات المختلفة تشاركه في عملية التأثير .. فهناك التراث الديني والتراث القومي والتراث الشعبي والمدرسة والاسرة والمحيط الاجتماعي الخاص والعام بالاضافة الى الكتب والصحف والراديو والسينما والمسرح وغير هذا وذاك من المؤثرات التي تكون وجدان الفرد ، وبالتالي فلا يمكن للتلفزيون ان يحقق اي اثر ايجابي او سلبي على نحو فعال الا اذا وجد من وسائل التأثير الاخرى ما يعاونه على تحقيق ما يريد من تأثير .

ماهية الثقافة عند علماء الانثروبولوجيا :

وما دمنا في صدد البحث عن التلفزيون واثره الثقافي ، فلا بد

لنا ـ بعد أن تعرضنا بشكل موجز للتلفزيون وبما يمكن أن ينتجه من اثر ـ ان نعرض بايجاز شديد ايضا لماهية الثقافة في اطار بحثنا هذا .

فعند علماء الانثروبولوجيا تعني الثقافة طريقة الحياة الخاصة بأي تجمع انساني ، فهي تشتمل على انماط السلوك المكتسبة والمعتقدات المتعارف عليها والتي يستخدمها الكل ويتوقع الاخرون منه استخدامها .. وهي التي تميز المجتمع الانساني عن التجمعات الحيوانية . فعادات الجماعة وافكارها واتجاهاتها تستمد من التاريخ وتنتقل تراثا اجتماعيا الى الاجيال المتعاقبة . واللغة هي العامل الرئيسي لنقل الثقافة وان كانت بعض انماط السلوك والاتجاهات تكتسب بوسائل اخرى غير اللغة.

وعلى هذا الاساس فالثقافة تشمل انماط الحديث والحرف اليدوية، والمباريات ، والطقوس ، والمعارف الاساسية المفروضة في المجتمع ، والمعتقدات الدينية . ولا بد ان يتوافر لهذا كله قدر من الثبات والاستمرار .

الثقافة بمعناها العام :

اما الثقافة بمعناها العام فهي نظرة عامة الى الوجود والحياة والانسان ، وهي كذلك موقف من هؤلاء جميعا ، وقد يتجسد هذا الموقف في عقيدة او تعبير فني او مذهب فكري او مبادىء تشريعية او في مسلك اخلاقي عملي .

والثقافة بهذا المعنى العام الشامل هي البناء العلوي للمجتمع ، الذي يتالف من الدين والفلسفة والفن والادب والتشريع والقيم العامة السائدة في المجتمع .

وعندما اجتمع مجموعة من الخبراء بمقر المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم بمقر اليونسكو في الفترة من ٢٩ مايو الى ٣ يونيه سنة ١٩٦٩ لوضع التوصيات اللازمة لاجراء دراسة عن اصالة الفكر والاداب والفنون العربية خلال المئة سنة الماضية ـ اتفقوا على تعريف الثقافة العربية بانها « مجموع الحقائق والنشاطات الفكرية والفنية والعلمية للمجموعة المعاصرة من الشعوب المنتمية الى الحضارة العربية، كما تتمثل هذه الثقافة في استخدام الوسائل التي تعبر بها هذه المجموعة عن نشاطاتها وتبليغ رسالتها الى ابنائها والى سائر العالم وتلقي رسالة العالم وادائها في بلادها » .

وقد اوضح الاستاذ الدكتور طه حسين معنى الثقافة بان عرّف الرجل المثقف في مقال له نشره بالعدد السابع من مجلة المجلة ـ يوليو سنة ١٩٥٧ ، بانه « هو الذي ذاق المعرفة واحبها وتأثر بها وتهيأ لها فاصبح انسانا باوسع معاني هذه الكلمة ، انسانا لا يحس الغربة في اي وطن من اوطان الناس او بيئة من بيئاتهم ، ولا يجد القلق حين يسمع الناس يتحدثون في اي ضرب من ضروب الحديث » .

الدور الوظيفي للثقافة :

وعندما وضع علماء الانثروبولوجيا تعريفهم الواسع الشامل لكلمة ثقافة اتجهوا الى ان الثقافة بهذا المفهوم كانت وما زالت تؤدي وظيفة في حياة المجتمعات الانسانية .. ولذلك فان دراستهم لانماط السلوك في التجمعات الانسانية والعادات والاتجاهات الفكرية وتطورها جميعا هي من بين المؤشرات التي يعتمدون عليها في تحديد مسار التطور الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع الانساني بعد ان ثبت لهم ان انماط السلوك والاتجاهات الفكرية والعاطفية المختلفة وما قام حولها من انظمة انما كانت تلعب دورا محددا في مسار المجتمع وتثبيت انشطته الاجتماعية والاقتصادية .. وقد سميت هذه النظرية بالانثروبولوجيا الوظيفية .

وهذا هو الشان ايضا في النظر الى الثقافة بمعناها المعاصر. فقد كاد يستقر الرأي على ان الثقافة بالرغم من انها تعبير عن الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة الا انها ليست تعبيرا او انعكاسا آليا مباشرا كانعكاس صورة الشيء في المرآة ، اذ يدخل في تشكيل الثقافة عامل الارادة الشخصية والخلق ، فالثقافة هي تعبير عن الواقع الا انها ايضا وسيلة فعالة لتغييره .

وقد وضح هذا المعنى في التقرير النهائي الخاص بندوة « السياسة الثقافية » الذي عقدته المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم في موناكو في الفترة من ١٨ ـ ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٦٧ وحدد السياسة الثقافية بانها « مجموع النشاط الواعي الذي يهدف الى مواجهة الاحتياجات الثقافية واستغلال المصادر البشرية والطبيعية المتاحة في المجتمع الى أقصى حد ممكن » . كما أكد التقرير في اكثر من موضع ضرورة ربط السياسة الثقافية بالتطور الاقتصادي والاجتماعي

ونحن اذا نظرنا الى النشاطات البرنامجية التي يقدمها التلفزيون لوجدنا انها تعكس طريقة الحياة بعامة في مجتمعاتنا العربية بماتتضمنه من انماط السلوك والحرف والمباريات ، الى جانب ما تقدمه من الوان التعبير العقلي والفني .. الامر الذي يجعل الثقافة بمفهومها الانثروبولوجي الشامل غير بعيدة عن اطار هذا البحث . ولعل هذا المفهوم ايضا ان يكون هو الدافع الى بعض المقترحات التي سنوردها عند التعرض لدور التلفزيون في خلق ثقافة عربية وظيفية متوازنة بين الوحدة والتنوع .

تكامل العناصر القومية والمحلية في الثقافة :

ولقد كان موضوع الوحدة والتنوع في مجال الثقافة ، موضع اهتمام كثير من المفكرين على المستوى العالمي . ولعل من أهم ما ظهر فيها من أفكار ، ما كتبه ت. س اليوت تحت عنوان « الوحدة بالنسبة للاقليم » في كتابه ملاحظات نحو تعريف الثقافة .

وقد اثبت في هذا الفصل مجموعة من النقاط الهامة ...

« فلكي تزدهر ثقافة شعب ما ينبغي الا يكون شديد الاتحاد ولا شديد الانقسام . فكلا النقيضين يعوق اطراد النمو في الثقافة .

والوحدة المقصودة في هذا المجال يجب أن تكون وحدة لا شعورية الى حد كبير . فمن المهم الا يشعر الانسان بأنه مواطن في امة معينة فحسب ، بل مواطن في جزء معين من بلاده وله ولاء محلي . وهذا الولاء ينشا من الولاء للاسرة .

وان القيمة المطلقة ـ في مجال الثقافة ـ هي ان كل منطقة ينبغي ان تكون لها ثقافتها المميزة التي ينبغي ايضا ان تنسجم مع ثقافات المناطق المجاورة وتثريها .

وان الثقافة القومية محصلة عدد غير محدود من الثقافات المحلية التي لو حللت هي نفسها لوجد انها مكونة من ثقافات محلية اصغر . »

ولعل تاريخ الحضارة الاسلامية والحضارة العربية ان يعطينا مثالا نموذجيا على استفادة التيار الثقافي العام من روافد الثقافات المحلية المتنوعة والمتعددة التي تغذيه وتلتئم معه في انسجام يثريهما معا .

ولكن القضية موضوع هذا البحث ، هي الدور الذي يمكن ان يقوم به التلفزيون في اثراء الثقافة العربية المتوازنة .

مدى التأثير الثقافي للبرامج :

ولقد تعرضنا من قبل لعناصر التأثير المتصلة بالخدمة التلفزيونية بعامة . وعلينا الان ان نتعرض للتاثير الثقافي لهذه الخدمة .

وهذا الموضوع بذاته يثير عددا من التساؤلات الهامة علينامواجهتها قبل الدخول في اعماق الموضوع .

فهل الاثر الثقافي للتلفزيون قاصر على مواده الثقافية ؟
وما هو مدلول هذه المواد الثقافية ؟
وهل لهذه المواد الثقافية نصوص بالضرورة ؟
وما هي طبيعة هذا الاثر الثقافي للتلفزيون ؟

وللاجابة على هذه التساؤلات نقول ان بعض محطات التلفزيون ـ وليست كلها ولا غالبيتها العظمى ـ تطلق على بعض قطاعات برامجها عبارة « البرامج الثقافية » وتعني بها مجموعة البرامج التي تتعرض بشكل مباشر للانشطة المتصلة بالادب والنقد الادبي والدراسات الدينية والفنون التشكيلية والمسرح والعلوم والدراسات الانسانية

وما الى ذلك . وتقسيم البرامج الى برامج اخبارية وبرامج ثقافية وبرامج ترفيهية او فنية وبرامج تعليمية وبرامج للاطفال واخرى للمراة وثالثة للفلاحين الى اخر هذه السلسلة من الوحدات البرنامجية انما هو تقسيم اصطلاحي بحت ومقصود به في الدرجة الاولى تيسير عمليات الادارة والارتفاع بالمستوى الحرفي للانتاج وليس المقصود به تعريف طبيعة البرامج وتحديد نوعية جمهورها وما تخلفه فيه من أثر .

ولناخذ دليلا على ذلك اصطلاح « البرامج الثقافية » في الخدمات التلفزيونية التي تاخذ به . فهي منفصلة تماما عن الدراما والموسيقى الجادة وبرامج الاحداث الجارية والبرامج التعليمية وبرامج تعليم الكبار باشكالها ونوعياتها المختلفة .

ولا يمكن بداهة ان تكون هذه الخدمات غير معترفة بارتباط الدراما والموسيقى الجادة والتعليم بالتكوين الثقافي للفرد وهي من مكوناته الاساسية .

وهذا الخلط هو الذي ادى بالكثير من الخدمات التلفزيونية الى عدم استخدام عبارة « البرامج الثقافية » اطلاقا واستخدام اصطلاحات اخرى للاشارة الى مجموعة البرامج التي كانت تدخل في اطارها الاصطلاحي .

والواقع ان كل برامج التلفزيون يمكن ان يكون لها اثر في التكوين الثقافي للفرد والمجموع سواء كانت برامج للاطفال او العائلة او كانت برامج سينمائية او حلقات مسلسلة اجنبية او عربية او كانت اخبارا او برامج متصلة بالاحداث الجارية ، وسواء كانت تمثيليات او برامج ترفيهية تنشر مجرد التسلية . بل ان مثل هذه البرامج خليقة بان تترك اثرها الثقافي في الفرد والمجموع – بطريق غير مباشر – باكثر مما تفعله البرامج والدراسات والندوات الجادة المتصلة اتصالا مباشرا بالادب او الفن او العلم .

والاثر الثقافي الذي تتركه هذه البرامج قد يكون اثرا مباشرا او غير مباشر او بمعنى آخر انه قد يكون عاجلا ، او يظهر على المدى الطويل ودون وعي من المستقبل .

وقد يتصل الاثر بمجرد اضافة معلومات ، او خلق اتجاه جديد ، او اضعاف اتجاه قديم .. او المعاونة على خلق وجهة نظر محددة جديدة .. او متحولة من وجهة نظر اخرى ، وقد يكون في خلق قيمة جديدة او تدعيمها او الاضعاف من قيمة قديمة او التحول عنها .. وقد يتمثل الاثر في تعديل سلوك قائم او العدول عنه الى سلوك جديد .. وهذا كله هو ما يعرف باتجاهات التاثير .

وينبغي الا ننسى في هذا المجال نظرية التاثير الوظيفي .. اي الذي ياخذ « الظروف الاخرى في الاعتبار » او كما يسميها البعض نظرية « التاثير الذي يهتم بالظواهر الاخرى » .

كما ينبغي الا ننسى نظرية « سريان المعلومات على مرحلتين » وهي التي تثبت ان تاثير التلفزيون – او غيره من وسائل الاتصال الجماهيري – لا يشمل فقط الذين يتلقون عنه مباشرة .. اذ ان هؤلاء او بعضهم ممن لهم تاثير على الاخرين .. يتولون نقل ما تلقوه او تأثروا به من برامج التلفزيون الى الاخرين الذين لم يشاهدوه .. ومن خلال رحلة التاثير الثنائية هذه يتم تداخل مؤثرات اخرى قد تقوى او تضعف او حتى تعكس الاثر الاول الذي احدثته الرسالة التلفزيونية .

واخيرا ينبغي ان نشير في الاجابة على التساؤل الخاص بنصوص البرامج – سواء كانت ثقافية او غير ثقافية – ان كثيرا من برامج التلفزيون ليس لها نصوص بالمعنى المعروف .. فالبرامج التلفزيونية تنقسم من حيث النص المعد اعدادا كاملا من قبل ، الى قسمين .. برامج ذات نصوص كاملة كالتمثيليات والاخبار . والبرامج المصورة تصويرا سينمائيا ، وبرامج اخرى ذات نصوص غير كاملة او شبه كاملة (اي مجرد توجيهات عامة مكتوبة او نقاط ارتكاز) كبرامج الندوات والحوار والمجلات والمنوعات وغيرها .

يضاف الى هذا ان النصوص التلفزيونية هي « نصوص تصوير » بمعنى انها تدخل دائما عنصر الصورة المتخيلة مضافا الى عنصر الكلمات المكتوبة في النص .. الامر الذي يجعل هذه النصوص عند قرائها عديمة الجدوى كنصوص ادبية الا بالنسبة للمخرج التلفزيوني الذي يقراها وهو يضع تخيله للصورة الى جانب كلمات النص .

ولعلنا ان ننتهي من هذا كله الى اننا في بحثنا عن الاثر الثقافي للتلفزيون يجب الا نقف عند ما يسمى بالبرامج الثقافية ويجب الا نعير كثيرا من الاهتمام لنصوص هذه البرامج .. وانما نبحث عن الاثر في كل ما يقدمه التلفزيون من برامج في شكلها النهائي الذي تظهر به للناس دون نظر الى الجانب الادبي في النصوص .. وهو الجانب الخفي من البرامج .

البرامج التعليمية وعلاقتها بالبرامج الثقافية :

واذا كنا قد وقفنا عند البرامج التلفزيونية بعامة واثرها الثقافي فلا بد لنا من وقفة قصيرة عند البرامج التعليمية بالذات في التلفزيون .

ونعلم مبدئيا بان هناك فرقا بين الثقافة والتعليم .. فالثقافة بمعناها العام على نحو ما اوضحنا من قبل نظرة عامة الى الوجود والحياة والانسان وهي كذلك موقف من هؤلاء جميعا .. اما التعليم فهو « تلقي معلومات منظمة بطريقة مخططة لصياغة الفكر وتوجيه الوجدان وتحديد المسلك الاخلاقي على نحو معين » .

ومع اعترافنا بهذا الفرق في طبيعة كل منهما .. الا اننا لا بد ان نعترف ايضا بانه لا ثقافة بغير اساس سليم من التعليم العام . ولا تثبيت للتعليم العام بغير تصورات وقيم فكرية وروحية واخلاقية وجمالية سليمة .. فالعلاقة بين الثقافة والتعليم وثيقة ومتبادلة .

وقد جاء في التقرير النهائي لاجتماع الخبراء الذي نظمتهاليونسكو في موناكو لمناقشة السياسة الثقافية ، والذي سبق لنا ان اشرنا اليه ايضا ، ان « الذي لا شك فيه ان السياسة الثقافية ينبغي ان تسير الان جنبا الى جنب مع التطور الاقتصادي والاجتماعي ، كما ينبغي ان تسير جنبا الى جنب مع السياسة التعليمية » .

والواقع ان الدور الذي يمكن ان يلعبه التلفزيون في التعليم ، والذي يقوم بالفعل في كثير من بلاد العالم المتقدمة والنامية ، هو دور كبير عميق الاثر ثبتت فعاليته بالتجربة العملية الواقعية .

ولا نعني ان يحل التلفزيون محل المعلم داخل المدرسة او خارجها فلا غنى في العملية التعليمية عن وجود المعلم وعن الصلة المباشرة التي تنشأ بينه وبين تلامذته ولكن التلفزيون يستطيع ان يثري العملية التعليمية بوسائل اخرى عن طريق برامجه المدرسية .

فهو يعاون المدرس في داخل الفصل الدراسي بتقديم وسائل الايضاح السمعية والبصرية اللازمة له لاكتمال العملية التعليمية .. وهي الوسائل التي لا يمكن حصول المدرس عليها بالوسائل التقليدية لضخامة تكلفتها ولاتساع مجالات التعليم كما وكيفا .

وهو يعاون مدرس الفصل بان يضيف الى جهده جهد مدرس التلفزيون الذي يختار من الصفوة المتخصصة في فروع التعليم المختلفة .. وفي طرق التدريس .

وهو يعاون الطالب في منزله بدروس « الاثراء » التي يقدمها تدعيما لما حصله الطالب في فصله .

وهو يعاون السلطات التعليمية في اتصالها بالمدرسين المنتشرين في داخل القطر او الاقليم للاخذ بطرق التعليم المتطورة .

التلفزيون وتعليم الكبار :

واذا كان هذا هو الدور الذي يمكن ان يقوم به التلفزيون في التعليم المدرسي فان له دورا اخر في تعليم الكبار .

فهو يستطيع المعاونة في حملات محو الامية ، سواء العام منها او الوظيفي وهي الحملات التي ينبغي لها ان تسير بطريقة علمية مدروسة على المستويات المحلية والقومية والاقليمية ولا تترك للمبادرات

الفردية ، وان تستغل فيها جاذبية التلفزيون وقدرته على الوصول الى اماكن بعيدة متفرقة ، وقدرته على تركيز انتباه المشاهد على اشكال بعينها ، مع عدم اغفال دور الرواد في تجمعات محو الامية الذين يقع عليهم العبء الاكبر في تعليم المهارة على الكتابة بالذات .

ويستطيع التلفزيون ان يعاون في تقديم المناهج « بعد المدرسية » او « التكميلية » المختلفة او مناهج « الانعاش » للذين استكملوا مراحل التعليم المنهجية المختلفة ودخلوا في الحياة العملية ويلزمهم وفق منطق القرن العشرين ان يظلوا على اتصال بما يجد في فروع العلوم والحياة المختلفة ، او ان يحصلوا منها مناهج تكميلية ترفع من مستواهم التعليمي في التخصصات المتعددة . وفي هذه الحالات من الافضل ان ترتبط مثل هذه البرامج التلفزيونية ببرامج التعليم بالمراسلة ، والمراكز العملية لتعليم الكبار .

ويستطيع التلفزيون ان يعاون في رفع مستوى المهارات الفنية للعاملين في مجالات العمل المختلفة ويوسع آفاق ادراكهم للوسائل والغايات في مختلف التخصصات العملية .

كما يستطيع التلفزيون في مجال تعليم الكبار ان يقوم بدور اساسي في تعليم اللغات الاجنبية .. وتعليم اللغات الاجنبية ، على الاخص بالنسبة للشعوب العربية ، لم يعد ترفا بل ضرورة اساسية لوصول الفرد الى المستوى الثقافي المناسب .

كلمة عن الاثر الذاتي للتلفزيون :

على ان المتتبع للبحوث والنظريات المتصلة بوسائل الاتصال الجماهيري .. وبوسيلة التلفزيون بالذات يكتشف ان هناك اتجاها جديدا او نظرية احدثت دويا هائلا في علوم الاتصال هي « نظرية ماكلوهام في فهم وسائل الاتصال » ومؤدى نظرية هذا الفيلسوف الكندي المعاصر ان اكتشاف اي تكنولوجيا جديدة وتطبيقها في مجال الاتصال من شأنه ان يؤدي بذاته الى احداث تغيرات ثقافية وحضارية في المجتمع الذي تدخل اليه هذه التكنولوجيا الجديدة .. بصرف النظر عما تحمله هذه الوسيلة من افكار .. فهو يقول ان « الوسيلة في ذاتها هي الرسالة » .. اما الرسالة التي تنقلها الوسيلة او المضمون فهو رسالة اخرى تضاف الى الرسالة الاولى التي لها تأثير بذاتها .

فالتلفزيون مثلا عندما يدخل الى مجتمع من المجتمعات الانسانية ، فانه بذاته وبصرف النظر عن البرامج التي يقدمها ـ دون التقليل من اهمية هذه البرامج ـ يحدث تأثيرات عميقة في ثقافة هذا المجتمع .

من بين هذه التأثيرات مثلا ـ فيما يقرر ماكلوهام ـ تحول المجتمع من ثقافة المشافهة الى ثقافة الرؤية اي اعتماده فيما يتلقاه من خبرات انسانية على حاستي النظر والسمع بدلا من اعتماده في الدرجة الاولى على حاسة السمع وما يترتب على هذا من آثار ثقافية عميقة .

ومن هذه التأثيرات مثلا الغاء احساس الفرد بالبعد المكاني .. وبالتالي اتساع اهتماماته لكي تعبر مجتمعه المحلي الى المجتمع القطري ثم المجتمع القومي ثم المجتمع العالمي .

ومن هذه التأثيرات ايضا بداية سيادة الثقافة القومية والثقافة العالمية ـ بالنسبة للفرد ـ على حساب الثقافة المحلية والقبلية .

ولا نريد ان نقف طويلا عند هذه النظرية ، رغم انها جديرة بالبحث والدراسة فموضوع بحثنا هو « البرامج » التي يقدمها التلفزيون .. وليس « التلفزيون » في ذاته .

الملامح الثقافية للخدمة التلفزيونية العربية :

أ ـ اللهجات والثقافات المحلية :

وبعد هذا الاستعراض العام لماهية التلفزيون وماهية الثقافة وماهية التأثير الثقافي للتلفزيون .. نأتي الى الهدف المقصود من هذا البحث، وهو التعرف على الوضع القائم بالنسبة للتلفزيون بين قومية الثقافة العربية ومحليتها ..

وهنا نجد ان الخدمات التليفزيونية في المنطقة العربية تتميز بمجموعة من الملامح الاساسية بعضها راجع الى طبيعة الارسال التلفزيوني ذاته وبعضها راجع الى الامكانيات المحدودة لكثير من الخدمات التليفزيونية العربية ، ويرجع البعض الاخر الى المدى المحدود لانتشار اجهزة الاستقبال التليفزيوني بين الجماهير العربية .

فالاشارة التي تنبعث من جهاز الارسال التليفزيوني ـ على خلاف الاشارات المنبعثة من اجهزة الراديو ـ لا تتعدى في الظروف العادية دائرة نصف قطرها تسعون كيلومترا ، في حين ان اشارة الراديو على الموجتين المتوسطة والقصيرة يمكن ان تصل الى عشرات الالاف من الكيلومترات .. ومعنى هذا انه لكي تغطي الخدمة التليفزيونية قطرا عربيا متوسط المساحة فلا بد من اقامة شبكة من محطات الارسال التليفزيوني مختلفة المواصفات في عدة نقاط وفقا للتوزيع الجغرافي للسكان ووفقا للظروف الطبيعية للمكان ـ الامر الذي يقتضي نفقات باهظة لم تستطعها حتى الان غالبية الدول العربية فاكتفت باقامة محطات تخدم المدن الكبرى وحدها او شبكات محدودة المدى لتغطية اهم المناطق الآهلة بالسكان من وجهة نظر المخططين للخدمات التليفزيونية

وهذه المحطات او الشبكات التليفزيونية المحلية تعمل اساسا لخدمة الجمهور المحلي حيث لا توجد وسائل فنية لربطها بعضها بالبعض الاخر على المستوى القومي . والوسائل المعروفة حتى الان هي ربط الشبكات المحلية معا عن طريق سلسلة مترابطة من محطات التقوية او عن طريق قمر صناعي تشترك فيه الشبكات المحلية عن طريق محطات ارضية خاصة بكل منها .. ولا ترتبط من الشبكات العربية المحلية معا في خدمة مشتركة في فترات معينة الا شبكات المغرب والجزائر وتونس.

كل هذا فرض على الخدمات التليفزيونية العربية بشكل عام ان تركز معظم اهتمامها على جمهورها المحلي .. بل وفي بعض الاحيان على جمهور المدينة الكبيرة التي تخدمها ـ والاستثناء الوحيد هو بعض البرامج القليلة التي ترجو بعض المحطات العربية المنتجة لها ان تبيع حق استغلالها الى المحطات الاخرى في المنطقة العربية فهذه وحدها يراعي فيها الجانب القومي .

واول مظاهر هذا الاهتمام المحلي للبرامج التليفزيونية العربية سيطرة اللهجات المحلية عليها وتركيزها على الوان الثقافة المحلية بفروعها المختلفة وتناول مشكلات وعادات لا تعني في الاغلب الاعم الا هذا الجمهور المحلي الذي تتجه اليه .

ب ـ التبادل البرنامجي المحدود على المستوى القومي :

ولا شك انه مما يخفف من غلواء هذه الصفة المحلية الغالبة على الخدمات التليفزيونية العربية اضطرارها الى الاعتماد على بعض البرامج التليفزيونية العربية المنتجة في محطات عربية اخرى لكي تسد حاجة الخدمة التليفزيونية المستمرة الى انتاج جديد ، الامر الذي لا يتيسر دائما بالامكانيات المحلية المحدودة في اغلب الاحيان .

ولكن من المؤسف ان هذا التبادل البرنامجي بين محطات التليفزيون العربية يتم في نطاق محدود لاكثر من سبب .

ـ فالمستويات الفنية والتقنية غير متكافئة بين هذه المحطات ..

ـ وتكلفة انتاج البرامج التليفزيونية في المحطات القادرة على انتاجها تكلفة كبيرة ونطاق توزيعها محدود الامر الذي يجعل مقابل حق استغلالها في المحطات التليفزيونية الاخرى كبيرا تعجز عنه كثير من هذه المحطات .

ـ عدم وجود نظام فعال لتبادل البرامج التليفزيونية على المستوى القومي تشرف عليه هيئة قومية رغم الجهود التي يبذلها لتحقيق هذا الهدف اتحاد اذاعات الدول العربية .

ج ـ الاعتماد على البرامج التليفزيونية الاجنبية :

وامام هذا الوضع غير الملائم على المستوى العربي نجد الموقف يختلف تماما في تعامل المحطات العربية مع المنظمات والهيئات والشركات الاجنبية .. فنجد الكثير منها على استعداد لتزويد هذه

المحطات بما تحتاج اليه من البرامج التليفزيونية الاجنبية باسعار معقولة او باسعار زهيدة او بدون مقابل على الاطلاق .. مما يغري كثيرا من الخدمات التليفزيونية العربية بالاعتماد على هذه الهيئات الاجنبية في سد حاجتها من البرامج التليفزيونية الاجنبية .. بل وفي التغالي في الاعتماد على هذه البرامج .

ونعرف ان هذه البرامج الاجنبية تخضع في كل المحطات العربية لنوع ما من انواع الرقابة .. ولكنها في الاغلب الاعم لا تعدو ان تكون رقابة سياسية او رقابة اخلاقية مع ان الاهم هو الرقابة على القيم والاتجاهات المباشرة او غير المباشرة التي تحملها هذه البرامج .

ولا يقول احد بوجوب انغلاق الثقافة العربية في وجه الثقافات الاجنبية المختلفة بل ان الثقافة العربية كانت وما زالت وستظل في اخذ وعطاء مع هذه الثقافات .. بهدف الاثراء المتبادل لكل منها .. ولكن مع ضرورة الحفاظ على مقومات الثقافة العربية وحمايتها من القيم التي تخربها من داخلها ..

د ـ طغيان ثقافة المتوسطين من اهل المدن :

وهناك اعتبار آخر في الوضع القائم بالنسبة لعلاقة التليفزيون بالثقافة العربية .. فالخدمات التليفزيونية العربية مركزة من ناحية الارسال ، كما سبق ان اوضحت ، في المدن العربية الكبيرة .

ويزيد الامر تعقيدا ان اجهزة استقبال هذه الخدمات مرتفعة الثمن بالنسبة للمستوى العام للدخول في المنطقة العربية .

وهي تقتضي في كل الاحوال وجود تيار كهربائي مستمر بسعر معقول في مناطق الاستقبال ومعروف ان هذا الظرف لا يتوفر في كثير من المناطق العربية .

كل هذا جعل الخدمات التليفزيونية العربية تتجه في غالبية الاحيان الى الطبقات المتوسطة من اهل المدن .

والمخططون لبرامج التليفزيون مسؤولون بطبيعة وظائفهم عن الملاءمة بين الخدمة التليفزيونية التي يقدمونها وبين الجمهور الذي تقدم اليه .. فهي خدمة لا تقدم في فراغ .. بل تقدم الى جمهور محدد له مواصفاته واحتياجاته الثقافية ..

والنتيجة المنطقية لكل هذا ان الخدمات التليفزيونية العربية اصبحت لا تعكس الثقافات العربية المحلية فقط بل وتركزت على ما يتناسب مع الثقافات الطبقية للمجتمعات العربية المحلية التي تغذيها. اي ان الصفة الثقافية الغالبة على انتاجها هي المحلية الطبقية.

تخطيط الخدمات التليفزيونية العربية من اجل ثقافة متوازنة :

اذا كان هذا هو الوضع القائم بالنسبة لعلاقة التليفزيون بالثقافة العربية فما هي الوسائل التي يمكن عن طريقها وضع التليفزيون في مكانه الصحيح من اجل خدمة ثقافة عربية متوازنة بين المحلية والقومية؟ ينبغي اولا وقبل كل شيء اعتبار التليفزيون عنصرا اساسيا في السياسة الثقافية على المستوى الوطني ثم على المستوى القومي .

وهذا يقتضي بداهة ان تكون لكل دولة من الدول العربية خطة ثقافية طويلة المدى وخطط اخرى قصيرة المدى ..

ويقتضي بالبداهة ايضا ان تكون هناك خطة ثقافية عامة على المستوى القومي العربي كله .. ووضع السياسات التخطيطية عملية علمية معقدة غاية التعقيد وليست مجرد شعارات او مجموعة من الامال التي تطرح امام الناس مع كل النيات الطيبة في احسن الاحوال .. ثم لا تعرف طريقها الى الحياة .

وعملية التخطيط وان كانت قد نشأت من قبل في اطار الانشطة الاقتصادية والعلمية ، الا ان الاخذ بها في مجال الثقافة وغيرها من الانشطة الانسانية اصبح من ضرورات الحياة المعاصرة بل واعتبر اكتشافا رائعا لما حققه من نتائج .

ويكفي ان نقول ان الثقافة بارتباطها بوجدان الفرد وفكره وقيمه وموقفه من الحياة لا يمكن ان يتحقق فيها اي تطوير فعال الا اذا رسمت اهدافه وجندت من اجل تحقيقها الوسائل على المدى الطويل .. ومن الاقوال الشائعة ان عملية بناء مصنع اسهل عشرات المرات من عملية بناء وجدان فرد او جماعة .

وليس هنا مجال التفصيل في نظرية التخطيط بعامة او التخطيط الثقافي بخاصة ولكنا نرى من الضروري ان نعرض بسرعة لتعريف كلمة التخطيط بما يوضح عناصرها حتى تكون مقياسا نعرف به اذا كان ما نقوم به ، ونطلق عليه هذا الوصف هو تخطيط فعلا بالمعنى العلمي ام لا

ـ فالتخطيط عملية (اي ان يتميز بصفة الاستمرار وتفاعل عناصره مع بعضها البعض)

ـ مؤداها تجنيد الامكانات المادية والبشرية المتاحة (وهذا يقتضي حصرها اولا وتحديد مدى كفاءتها)

ـ والتي يمكن ان تتاح (وهذا يعني ضرورة العمل مقدما قبل وضع الخطة على ايجاد موارد مادية وبشرية جديدة يتوقع على اسس مقبولة توافرها) .

ـ خلال فترة زمنية معينة (هذه الفترة قد تكون طويلة تمتد الى عشرين سنة مثلا او قصيرة تمتد الى خمس سنوات او نحوها) .

ـ من اجل تحقيق اهداف محددة (وهذه الاهداف تحدد في اطار الاهداف الاشمل على المستوى الاقليمي او القومي) .

ـ عن طريق سياسات عامة وتفصيلية (فالخطط التنفيذية او السياسات تتم على مستويات الامم في المستوى الاعلى والاكثر تفصيلا في المستويات الادنى) .

ـ تختبر مدى فعاليتها على مدار التنفيذ (بمعنى ان تتلازم مع عملية التنفيذ متابعة لمدى النجاح او الفشل في تحقيق النتائج واسباب ذلك مع تعديل السياسات التنفيذية وفقا لهذه الاختبارات) .

ـ مع الاستخدام الامثل للموارد والطاقات (اي مراعاة الجانب الاقتصادي في التنفيذ وزيادة كفاية العمل) .

ـ ومفهوم طبعا ان وضع الخطط الثقافية على المستوى المحلي او القومي يجب ان يكون في اطار خطة التنمية الاقتصادية والاجتماعية ومتمشيا مع الخطط التعليمية في مستوياتها المختلفة .. ويأتي تخطيط النشاط التليفزيوني في اطار الخطة الثقافية الشاملة ..

وينبغي ان ننبه هنا الى ملاحظتين :

الاولى : ان للتلفزيون دورا اعلاميا ملحوظا في الدول العربية المختلفة .. وعليه واجبات في اطار الفكر السياسي القائم في كل بلد عربي ، وهذه مسالة منفصلة عن الدور المؤثر الذي يؤديه في مجال الحياة الثقافية وهو ما يركز عليه الحديث هنا ، وهناك سلطات في كل دولة عربية مسئولة عن الدور الاعلامي للتليفزيون في اطار فكرها السياسي الامر الذي يخرج عن اطار هذا البحث .

الملاحظة الثانية : ان الدول العربية تختلف فيما بينها في الشكل التنظيمي الذي يوضع فيه التليفزيون داخل الاطار التنظيمي العام للدولة ـ على انه مهما كان هذا الوضع فهو لا يتعارض مع ضرورة ايجاد صيغة تنفيذية مناسبة في كل دولة لربط التليفزيون بالخطة الثقافية العامة للدولة في اطار خطة أعم ، تشمل المنطقة العربية كلها وهو امل ينبغي ان تجند القوى المخلصة في سبيل الوصول اليه .

فاذا اتفقنا على ضرورة وضع خطة التليفزيون ضمن اطار الخطة الثقافية العامة ـ فان لخطة التليفزيون مجموعة من المقتضيات لا بد من مراعاتها نسوق ما نعتقد انه اهمها في الفقرات التالية :

١ ـ الوصول بالخدمة التليفزيونية الى اكبر عدد من المشاهدين :

وهذا امر طبيعي اذا اريد به للخدمة التليفزيونية اكبر قدر من التاثير .. والغريب ان هذه الفكرة التي تبدو بديهية تغيب كثيرا عن اهتمامات القائمين على الخدمات التليفزيونية بسبب انشغالهم بمحتوى

البرامج وتوجيهها .

ونشر الخدمة التليفزيونية لا بد ان يسير في عدة اتجاهات :

أ ـ العمل على مد شبكات التليفزيون الوطنية بحيث تغطي كل الاماكن الاهلة بالسكان في كل دولة عربية مع الاخذ في الاعتبار الجوانب التقنية التي تسمح بربطها بشبكات الدول العربية المجاورة .

ب ـ ان تقترن خطة امتداد الشبكات التليفزيونية مع خطة توفير التيار الكهربائي الثابت في الاماكن التي يصل اليها الارسال التليفزيوني .. وذلك ان الاعتماد على اجهزة الاستقبال التليفزيوني التي تدار بالبطاريات الجافة او السائلة عملية معقدة كثيرة التكاليف وثبت بالتجربة العملية عدم جدواها ، كما ان الاعتماد على تيار كهربائي من مولد محلي يجعل وصول الخدمة التليفزيونية الى المستقبلين مرهونا بمواعيد تشغيل مثل هذا المولد ، وهو غالبا ما يتم تشغيله لاغراض تختلف ـ ان لم تتعارض ـ مع عملية الاستقبال التليفزيوني .

هذا بالاضافة الى ان وصول تكنولوجيا الكهرباء الى اي تجمع انساني من شانه ان ينقل ثقافة هذا التجمع من طور الى طور آخر اكثر تقدما .

جـ ـ ضرورة العمل على توفير اجهزة الاستقبال التليفزيوني باسعار مناسبة لمستوى دخل الاسرة العربية في البلاد العربية المختلفة ، اما بانشاء صناعات تجميع محلية او بالاتفاق مع الشركات الاجنبية المنتجة على انتاج اجهزة بمواصفات اكثر بساطة وبالتالي اقل تكلفة ، او باعفاء الاجهزة من الضرائب والرسوم الجمركية اخذا في الاعتبار ان هذه الاجهزة تشترك في اداء خدمة ثقافية عامة وليست من امتعة الترف او الكماليات .

٢ ـ الاخذ بنظام المشاهدة الجماعية :

وذلك في الاوساط التي لا تتيح لها ظروفها الاقتصادية ان تمتلك اجهزة استقبال للمشاهدة الفردية او العائلية ، باقامة نواد للمشاهدة التليفزيونية تسير وفقا للنتائج التي وصلت اليها التجارب العالمية في هذا المجال سواء في الدول المتقدمة او الدول النامية والتي تتبنى الدعوة اليها الان منظمة اليونسكو .

والمقصود من هذا النظام ليس مجرد اتاحة فرصة المشاهدة العابرة لبرامج التليفزيون من جانب افراد او مجموعات لا تستطيع ان تشتري اجهزة الاستقبال اذ ليس من شان هذه المشاهدة العابرة ان تنتج الاثار الثقافية المرجوة وانما القصد ان يتيح النظام مشاهدة منتظمة لمجموعات محلية متناسبة ثقافيا ولبرامج معينة تصمم بالاتفاق مع الخدمات التليفزيونية ، وان تكون المشاهدة فرصة لكي تدخل الجماعة فيما بينها في حوار الانطباعات والمعلومات التي خلفتها هذه البرامج التليفزيونية ، وياتي التغيير المؤثر في السلوك او القيم او الاتجاهات نتيجة مناقشات الجماعة واقتناعها بضرورات واتجاهات التغيير .. ومن اجل هذا كان من الافضل الاخذ بالشروط التالية او معظمها في انشاء هذه النوادي :

ـ تحديد عدد المشتركين في كل ناد (وليس المقصود بالنادي هنا المعنى الاصطلاحي المعروف .. بل المقصود مجرد تجمع هذه المجموعة من المشتركين في اي مكان تتفق عليه ويزود بجهاز للاستقبال التليفزيوني) .

ـ ان يدفع كل مشترك اي قدر من المال مهما كان صغيرا لمجرد اشعاره بالمشاركة في ملكية الجهاز وادارته .. وتقوم بدفع بقية الثمن احدى الجهات الرسمية او الشعبية المعنية .

ـ ان يختار الاعضاء رئيسا لتنظيم المشاهدة والمناقشة من بين اعضاء الجماعة انفسهم وليس من خارجها .

ـ انشاء علاقة مستمرة بين النادي والمسئولين في الخدمة التليفزيونية لابلاغهم برغبات الاعضاء وردود فعلهم ازاء البرامج المختلفة .

ولما كانت هذه النوادي ستنتشر في الاغلب الاعم في المناطق الريفية فستؤدي بالضرورة الى رفع المستوى الثقافي الفردي والتقريب بينه وبين مستوى المدينة ، الامر الذي يؤدي الى خلق وحدة ثقافية على المستوى الوطني تكون مع مثيلاتها وحدة متنوعة الاجزاء على المستوى القومي .

٣ ـ وضع نظام مستمر لبحوث المشاهدين :

ذلك ان اي تخطيط ثقافي لا بد ان ياخذ في المحل الاول من اعتباره المستوى الثقافي للذين تصل اليهم وسيلة الاتصال مع تحديد احتياجاتهم الثقافية حتى لا تضيع الرسالة نتيجة عدم فهمها او عدم ملاءمتها لمستوى المستقبلين او نتيجة عدم اهتمامهم بها لانقطاع صلتها باحتياجاتهم .. الامر الذي يحتم ضرورة اجراء مسح ميداني للمجتمعات المحلية المختلفة التي يصلها الارسال التليفزيوني .

ونظرا لان القيم والاتجاهات الثقافية لاي تجمع بشري لا يمكن ان تكون ثابتة مع كل ما يحيط بها من تاثيرات مختلفة ومتنوعة ... لذلك فلا بد أن تكون هذه البحوث مستمرة لرصد كل ما يطرأ من تغيير في المستويات او الاحتياجات الثقافية لامكان مواجهتها بالتغيير الملائم في السياسات الثقافية .

ولما كان التليفزيون وسيلة اتصال (غير مباشرة) بمعنى انه غير قادر على الحصول على ردود الفعل لرسالته الثقافية بشكل فوري على النحو الذي يحدث في الاتصال المباشر (وجها لوجه) فلا بد ان يكون من اهداف هذه البحوث ايضا رصد ردود الفعل بالنسبة للبرامج التليفزيونية .. على الاخص لكي نجيب على الاسئلة التالية :

ـ هل وصلت الرسالة التليفزيونية الى الجمهور المعنى ؟

ـ وهل فهمت على الوجه المقصود منها ؟

ـ وما هي العناصر الاخرى التي ساعدت او تعارضت مع وصول الرسالة صحيحة ؟

ـ وهل استطاعت الرسالة ان تحقق اهدافا محددة في اضافة معلومات او تغيير اتجاهات ومواقف فكرية او عاطفية معينة او تثبيتها وكذلك الامر بالنسبة للقيم وانماط السلوك ؟

ـ وما هو المدى الذي حققته ؟

ولكي تصل الخدمات التليفزيونية العربية الى تحقيق المستوى المناسب من القومية الثقافية فلا بد ان تتبادل فيما بينها هذه البحوث او نتائجها حتى يكون المخططون المحليون للخدمات التليفزيونية في البلاد العربية المختلفة على دراية بالملامح الثقافية الهيئات العربية المختلفة وردود فعلها بالنسبة للانماط البرنامجية المختلفة لكي تعاونهم في وضع خططهم البرنامجية التي يمكن ان يكون لها اثرها الثقافي على المستوى القومي .

٤ ـ وضع الخطط البرنامجية المحلية على اساس تحقيق التوازن الثقافي :

جرى العرف في الخدمات التليفزيونية العربية اخذا باساليب العمل التي كانت متبعة من قبل في الخدمات الاذاعية الغربية ، على وضع خطط البرامج بطريقة فصلية ، بمعنى ان ترسم خطة برنامجية لكل ثلاثة اشهر فقط .

ولا باس من الخطط الفصلية ـ بل انها لا غنى عنها من الناحية العملية ـ بشرط ان تكون في اطار خطة شاملة متفق على خطوطها العامة في اطار السنة كلها ، ثم في اطار الخطة الثقافية الاشمل والتي يمكن ان توضع لخمس سنوات او اكثر .

فالتاثير الثقافي لا يمكن ان يتحقق على فترات قصيرة بالاضافة الى ان عمليات الانتاج التليفزيوني تستلزم بطبيعتها وقتا اطول كثيرا من اطار الخطة الفصلية .

وينبغي ان يدور التخطيط البرنامجي بمستوياته المختلفة على عدة محاور لكي يحقق القدر المنشود من التوازن الثقافي .

ـ فلا بد ان يعمل على نشر وتطوير الثقافات العربية المحلية باشكالها المختلفة فهي الروافد التي تغذي التيار القومي للثقافة العربية .

ـ بل لا بد لـه ايضا ان ينشر ويطور الثقافات الفئوية والطبقية في اطار البلد العربي الواحد فهذا من شانه تثبيت الوحدة الوطنية وزيادة مصادر الثقافة القومية .

ـ ويتوازى مع هذا العمل ضرورة نشر وتدعيم القيم العربية الثقافية القومية المعتمدة على تاريخ حضاري طويل خلف تراثا من الفكر والفن يستطيع التليفزيون بل ينبغي ان يعمل ، مع غيره من الوسائل ، على احيائه ونشره بالاساليب الملائمة لجهاز التليفزيون .

ـ وضع معايير دقيقة بقدر الامكان لاستخدام البرامج التليفزيونية الاجنبية بحيث تكون هذه البرامج نافذة تطل منها الجماهير العربية على الثقافات الاجنبية فتثري ثقافتها الذاتية دون ان تكون اداة ، بوعي او بغير وعي ، لتخريب الثقافة العربية من الداخل وافساد قيمها الاساسية .

٥ ـ وضع معايير لاستخدام اللغة العربية الصحيحة في التليفزيون :

مع التقدير الكامل لما اجمع عليه الخبراء في اجتماعهم بمقر اليونسكو (من ٢٩ مايو الى ٣ يونيه منذ سنة ١٩٦٠) لدراسة اصالة الفكر والاداب والفنون العربية خلال المائة سنة الماضية ، من ان «الثقافة العربية سواء القديمة او الحديثة او المعاصرة تتجاوز في نطاق شمولها البلاد العربية نفسها ولذلك فان اللغة العربية لا يمكن اعتبارها المعيار الوحيد لهذه الثقافة .. » الا اننا نرى ، في اطار هذا البحث ، ان اللغة العربية تشكل عنصرا اساسيا في تدعيم التيار القومي للثقافة العربية ..

فبحثنا يدور حول النشاط التليفزيوني ـ وهو نشاط يقوم على الصورة كما يقوم على الكلمة المنطوقة .. اي اللغة ، كما انه يقتصر على الانشطة التلفزيونية في المنطقة العربية ، وهي منطقة لغتها الاولى هي اللغة العربية (رغم وجود لغات اخرى غير مكتوبة في الغالب لاقليات محدودة جدا تقيم في العالم العربي ولكنها تنتمي الى الحضارة العربية) .

ولقد كانت اللغة العربية من العناصر الاساسية ـ ولا نقول الوحيدة ـ في تكوين واستمرار الثقافة العربية .. وهي لغة حية متطورة لديها القدرة على مزيد من التطور والتكيف وفق مقتضيات العصر .. وليست لغة مندثرة كاللغة العبرية مثلا تبذل الجهود والوسائل المصطنعة لاحيائها لخلق وجود قومي مصطنع ..

وبالنظر الى الصفة المحلية التي تتميز بها الخدمة التليفزيونية على النحو الذي اوضحناه من قبل ، والخوف من تردي هذه الخدمة بكاملها في مهاوي اللهجات المحلية المتباينة ، لذلك ينبغي العمل بوعي كامل على ضرورة سيطرة اللغة العربية الصحيحة على الخدمات التليفزيونية العربية لضمان احتفاظها بعنصر اساسي من مقوماتها القومية ، دون اهدار لحق اللهجات المحلية في الظهور بطريقة مهذبة لا تبالغ في البعد عن صحيح اللغة .

ولسنا نقصد هنا سيطرة الاسلوب الادبي للغة العربية ، فلقد فرضت الاذاعة الصوتية ثم التليفزيون (وهو اذاعة مرئية وصوتية) اسلوبا خاصا في استخدام اللغة يختلف عن الاسلوب الادبي ، واصبح يعرف بالاسلوب الاذاعي ، اهم ما يميزه البساطة واختيار الكلمات العربية المالوفة ، واستخدام الجمل القصيرة ، وتكوينها بحيث تسهل على النطق والسمع معا .

٦ ـ وضع الخدمات التليفزيونية العربية في خدمة التعليم :

والتعليم الذي نقصده هنا هو التعليم بشقيه ، المنهجي المدرسي ، وتعليم الكبار على النحو الذي اوضحناه في فقرة سابقة من هذا البحث ، اخذا في الاعتبار ان التعليم ركيزة اساسية من ركائز الثقافة ، وان التليفزيون قادر بخصائصه الذاتية على معاونة المعلمين والدارسين على رفع مستوى الخدمة التعليمية سواء في داخل المدرسة او خارجها والجهود التي تبذلها السلطات التعليمية على مستوى الوطن العربي كله في سبيل توحيد السمات الاساسية لمناهج التعليم في مراحله المختلفة وطرق التدريس وصولا الى قومية التعليم في المنطقة العربية .

ومسئولية تنفيذ هذه السياسة تقع على عاتق المسئولين عن التعليم المدرسي وتعليم الكبار في البلاد العربية ، على نفس مستوى مسئولية المخططين للخدمات التليفزيونية العربية ، وعليهما معا تقع مسئولية ايجاد الصيغة التنظيمية والاقتصادية والفنية المناسبة للوصول الى هذا الهدف .. فليست هناك صيغة عامة يمكن تطبيقها في كل الاحوال . وتجارب العالم في هذا المجال متعددة متباينة .

٧ ـ التدريب على المستوى العربي :

ونعني هنا وضع سياسات تدريبية للارتفاع بمستوى العاملين في حقل التليفزيون في المجال العربي على اختلاف مستوياتهم التنظيمية او تخصصاتهم وان يكون الجزء الغالب في تنفيذ خطط التدريب على الارض العربية ..

ونقصد من هذا الى عدة اهداف :

ـ فالارتفاع بالمستوى الفني والتقني للبرامج يعني زيادة تاثيرها على جمهورها المحلي .

ـ وهو يعني فتح المجال امامها للظهور على شاشات تليفزيونات اخرى عربية .

ـ وهو يعني ايضا الوصول الى صيغ واشكال برنامجية جديدة تتيح للتليفزيون ان يطرق مضامين ثقافية لم يكن ليتاح له ان يطرقها في ظل الاشكال الفنية التقليدية .

وان يكون التدريب في اغلبه على الارض العربية يضمن لقاء التليفزيونيين العرب مباشرة .. فتنشأ بينهم اللغة الفنية المشتركة التي تعاونهم في اداء مسئوليتهم على المستوى القومي .. وتضمن لهم التدريب على اجهزة فنية لا تختلف كثيرا عن مثيلاتها في المحطات التي يعملون بها .. ويلمسون الاحتياجات الثقافية لاوطان عربية اخرى وكيف تنعكس على انتاجها التليفزيوني فيستفيدون من ذلك خبرة تتجه بطبيعتها الى تدعيم العمل القومي .

ولا ينفي هذا اهمية التدريب في الدول المتقدمة .. على ان يكون قاصرا على المستويات التنظيمية العليا التي تشكلت بالفعل قيمها الثقافية بحيث تثريها الروافد الاجنبية وتطغي عليها .

ويدخل في اطار التدريب .. التنسيق على المستوى العربي .. وفي لقاءات تتم بين المسئولين عن الانشطة التليفزيونية المتشابهة من اجل تدعيم القيم والاتجاهات الثقافية القومية في العمل التليفزيوني .

٨ ـ زيادة حجم التبادل التليفزيوني بين التليفزيونات العربية :

ولا شك ان هذا التبادل البرنامجي ، والذي نعني به اذاعة برامج تليفزيونية لدولة عربية في تليفزيونات دولة او دول عربية اخرى ، هو من اكثر وسائل تدعيم المعالم القومية للثقافة العربية ، ويزيد الدعم بمقدار زيادة عدد البرامج ومساحة الارض التي يشملها التبادل .

ويتم التبادل الان بين تليفزيونات الدول العربية في نطاق محدود جدا خصوصا اذا قيس بنسبة البرامج الاجنبية التي تذيعها كثيرا من

التلفزيونات العربية . وتتم هذه العملية اما بتبادل التسجيلات (اي شراء حق استغلالها) بين محطتين او اكثر ، او عن طريق ربط شبكة تليفزيونية وطنية باخرى مجاورة لها فتستطيع كل منهما ان تاخذ من الاخرى وتعطي .

وهذا الشكل الثاني لم يتيسر في المنطقة العربية كلها الا في فترة متاخرة جدا وبين محطات تونس والجزائر والمغرب والتي ارتبطت بشبكة ارضية عرفت باسم « مغرب فيزيون » .

ولا شك ان الجهود ينبغي ان تبذل من اجل مزيد من مثل هذا الربط بين الدول العربية المتجاورة خصوصا وهناك مشروعات مدروسة بالفعل في هذا المجال .

٩ ـ وضع خطة طويلة المدى لربط الشبكات الوطنية عن طريق الفضاء :

على ان الطريقة المثلى لربط شبكات التليفزيون العربية الوطنية في شبكة واسعة على المستوى القومي كله ، هي ربط تليفزيونات المنطقة العربية كلها عن طريق الفضاء عبر قمر صناعي يطلق خصيصا لخدمة المنطقة العربية او باستخدام احد الاقمار الصناعية العالمية التي يمكن ان تقوم ايضا بهذا العمل .

وتتلخص الفكرة ـ دون الدخول في تفاصيل فنية معقدة ـ في اقامة محطة استقبال وارسال للاشارات التليفزيونية على قمر صناعي يدور بسرعة موازية لسرعة الارض يستقبل الاشارات التليفزيونية من محطات ارضية خاصة تقام في البلاد العربية التي ترغب في ارسال برامجها وتعكس الاشارات لترسل الى المحطات الارضية للدول العربية الراغبة في استقبال الاشارة . وبذلك تستطيع اي محطة عربية ان ترسل او تستقبل ما تشاء من برامج الدول العربية الاخرى المشتركة في هذا النظام وتذيعه بين برامجها .

وبذلك تستطيع كل الدول العربية او بعضها ان تشاهد برنامجا تذيعه احداها في نفس الوقت وبنفس مستوى الجودة .. فتخلق وحدة ثقافية عقلية ووجدانية لا تستطيعها اية وسيلة اخرى من وسائل الاتصال .

ولم يعد هذا حلما بعد التقدم الضخم الذي حققته وما زالت تحققه تكنولوجيا القرن العشرين .. وهو الوسيلة التي تربط الان بين اوروبا الغربية واميركا والتي تربط جمهوريات الاتحاد السوفياتي .

وهو الوسيلة التي ستاخذ طريقها قريبا لدعم الوحدة الثقافية القومية في كل من كندا وعدد من دول اميركا اللاتينية .. وارجاء القارة الهندية الفسيحة .

ويتبنى اتحاد اذاعات الدول العربية هذه الفكرة منذ عدة سنوات .. وقد اوفدت اليونسكو ، بناء على طلب الاتحاد وعدد من الدول العربية ، بعثة اجرت دراسة مبدئية في ست دول عربية تمثل اجتماعيا وسكانيا وثقافيا بقية اجزاء المنطقة العربية كلها وانتهت الى ان المنطقة العربية منطقة نموذجية في صلاحيتها لدراسة مشروع ربط تليفزيوني عن طريق قمر صناعي بسبب مقوماتها الحضارية والثقافية واللغوية والجغرافية .. بهدف الى خدمة اغراض الثقافة والتربية والتعليم على المستوى القومي .

ولعل المستقبل القريب ان يحقق للثقافة العربية مزيدا من التطور والوحدة اذا ما احسنا الاخذ بالمنجزات العلمية الضخمة للقرن العشرين ، واخضعناها لتخطيط واع مخلص من اجل تحقيق امنية من اعز اماني العرب جميعا .

القاهرة — سعد لبيب

السينما العربية
بين المحلية والقومية
بقلم سامي السلاموني

يبدو في مقدمة هذا البحث ان هناك اهتماما خاصا باعتبار التاريخ للسينما المصرية مدخلا لموضوع السينما العربية بين المحلية والاقليمية. وليس هناك تبرير خاص لهذا الاتجاه من التعصب المحلي باعتبار كاتب هذا البحث مصريا ، وانما هناك اكثر من سبب موضوعي لهذا المدخل ، اهمها ان السينما المصرية ليست فقط اعرق حركة سينمائية في الوطن العربي واكبرها حجما ، بل هي الحركة السينمائية الام التي نبعت منها بعد ذلك كل تقاليد وخصائص السينما في البلاد العربية الاخرى على المستوى المحلي والمستوى القومي .

لم تكن السينما المصرية بعيدة عن السينما الاجنبية تاريخا ولا مضمونا منذ يومها الاول .. فهي قد بدأت بعد عام واحد تقريبا من بداية المحاولات الاوربية لهذا الفن العظيم حين تم اول عرض سينمائي في الاسكندرية في مقهى « زافاني » عام ١٨٩٦ ... وقد تكون القصة معروفة تاريخيا منذ ذلك التاريخ .. ولكن المهم ان الاجانب المقيمين في مصر في ذلك الحين والذين كانوا سباقين دائما الى اكتشاف اسرع واضمن الوسائل لاستغلال اموالهم في مصر التي كانت دائما وبشكل او بآخر بقرة حلوبا لكل ذوي الاطماع ، هؤلاء الاجانب المتمصرين - بحكم استغلال اموالهم او مواهبهم التجارية على الاقل - هم الذين فطنوا الى استغلال هذا الكنز الهائل الذي بدأ العالم يكتشفه في السنوات الخمس الاخيرة من القرن التاسع عشر : هذه الشرائط العجيبة التي تعكس صورا متحركة على شاشة بيضاء .

وهكذا بدأت اول عملية لاستيراد الافلام الى مصر وبناء صالات عرض بها منذ نجاح عرض الاسكندرية الاول في ١٨٩٦ بحيث اصبح عدد الصالات بعد ذلك وفي عام ١٩٠٨ على التحديد هو خمس صالات بالقاهرة وثلاث بالاسكندرية وواحدة في كل من بورسعيد والمنصورة واسيوط .

ولكن السينما ظلت اجنبية بالنسبة للمشاهد المصري طالما كانت قاصرة على الشرائط المستوردة من الخارج والتي تقدم لهذا المشاهد « صورا » غريبة عنه سواء فهمها او لم يفهمها .. واصبح لا بد ان تكتسب السينما المصرية ملمحها المحلي الاول .. بمعنى ان تقدم صورا مصرية بالضرورة .. وفي الاسكندرية ايضا - باعتبارها نافذة مصر على العالم الاوروبي ومركزا للتجارة الاجنبية اساسا - احضر « لاجارن » اول كاميرا اجنبية بمصورها الاجنبي ولكن ليلتقط بها اول صور « مصرية » قدمتها كاميرا سينمائية ..

ومن المعروف تاريخيا ان اول هذه الصور السينمائية المصرية التي شاهدها المصريون عام ١٩١٢ هي : ميدان الاوبرا - السياحة حول الاهرام - الخديوي في شوارع الاسكندرية - قداس في كنيسة سانت كاترين - حركة المسافرين في محطة سيدي جابر .

وحتى الفيلم الدرامي المصري - اي ذلك الذي ينتقل من مجرد تسجيل الحركة بالكاميرا الى ان يحكى بها حكاية ما - فانه بدأ ايضا على ايدي الاجانب .. حين اشترك مصور ايطالي مقيم بالاسكندرية اسمه « البرتودورسبى » مع بعض الايطاليين الاخرين في بناء اول « ستوديوهات » سينمائية في مصر .. وهي مجرد قاعات جدرانها وسقوفها من الزجاج لتعكس الضوء اللازم للتصوير .. وكان اول مخرج لاول افلام مصرية ايطالية ايضا اسمه « اوساتو » اخرج اول ثلاثة افلام مصرية - لو صحت هذه الصيغة - هي « شرف البدوي » و « الزهور القاتلة » و « نحو الهاوية » والتي لم يكن طولها يزيد عن ٤٥ دقيقة .. ولكنها عندما عرضت لاول مرة في صالة « شانتكليه » بالاسكندرية لم تنجح نجاحا يذكر .. وكان هذا اول فشل للسينما المصرية على المستوى المحلي .. لانها لم تكن تقدم « موضوعات » بالشكل الدقيق للكلمة .. ولم تكن تحمل طابعا مصريا رغم ادعائها ذلك .. بدليل ان عناوينها كانت فرنسية .. وممثليها لم يكن بينهم مصريون .. بل ان القصة المعروفة عن احد هذه الافلام وهو « الزهور القاتلة » هي انه قدم آيات قرآنية بصورة مشوهة .. مما دفع السلطات المصرية الى وقف عرض هذا الفيلم .. وكان هذا اول صدام بين السينما المصرية والرقابة .

ويعتبر جلال الشرقاوي المخرج المسرحي والسينمائي في دراسة له بعنوان « حول تاريخ السينما في ج. ع. م » ان التجربة الاولى في تحقيق شريط قصير يمكن اعتباره مصريا الى حد ما » هي تجربة فيلم « مدام لوريتا » الذي اخرجه اجنبي ايضا اسمه « لاريش » عام ١٩١٨ ولكن مثله اعضاء فرقة فوزي الجزايرلي وعرض لاول مرة في دار سينما « الكلوب المصري » .

وكان حريا بهذا الطابع المصري ان يتأكد بعد عودة محمد بيومي اول سينمائي مصري درس السينما في الخارج .. حين حمل معه من المانيا بعض الآلات التي صور بها فيلم « الباشكاتب » الذي مثله امين عطاالله .

وتكمن اهمية هذا الفيلم ليس فقط في انه اول جهد مصري خالص في السينما تمثيلا واخراجا .. بل في انه قدم القصة التي اصبحت بعد ذلك قدر السينما المصرية كلها وربما حتى السبعينات .. وكأنما حددت قصة « الباشكاتب » شخصية الفيلم المصري التي لم يستطع الفكاك منها حتى الان .. وهي قمة الموظف الذي يقع في غرام الراقصة .. فيختلس مبلغا من المال لينفق عليها ويتعرض لكل المآزق الميلودرامية التي اصبحت ملامح اساسية للفيلم المصري بعد ذلك مع تغيير الصور والاساليب .. بحيث انها اصابت وترا حساسا في مزاج متفرج السينما المصري فأقبل على الفيلم الذي حقق نجاحا كبيرا .. دفع امين عطاالله نفسه الى تمثيل فيلمه الثاني « البحر بيضحك ليه » الذي كان هو الاخر التقاء بوتر آخر من اوتار شخصية متفرج السينما المصري وهو وتر « الاغنية » فقد كان اسم الفيلم هو اسم اغنية مصرية معروفة .. وكانت لهذا الفيلم قيمة اخرى هي انه اول لقاء بين السينما المصرية والمتفرج العربي . فقد حمله امين عطاالله وسافر به الى لبنان وعرضه هناك .

وفي السنوات القليلة التالية اشترك سينمائيون مصريون واجانب في دفع عجلة العملية السينمائية في مصر حركة بعد حركة .. وظل الطابعان المصري والاجنبي يتقاسمان ملامح هذه السينما حتى وهي تحاول ان تكتسب ملامحها المصرية موضوعا ولغة واداء .. فالى جانب اسماء محمد بيومي وفوزي منيب وامين صدقي وعلي الكسار وجبران نعوم .. اشتركت في وضع البدايات الاولى الساذجة للسينما المصرية اسماء بونفيل والفيزى اورفانيللى ورينيه تادريه .. حتى اخذ هذا الخلط فى الجنسيات شكله الرسمي في اول شركة سينمائية بالمعنى الكامل للكلمة انشأتها عام ٢٧ عزيزة امير وكاتب تركي مقيم في مصر هو وداد عرفي .. وهي الشركة التي لم يلبث ان ساهم فيها ايضا المصور الايطالي استيلو كيارينى الى جانب الممثل المصري استفان روستى .. وفي اول افلام الشركة « دعاء الله » تحددت ايضا ملامح الميلودراما التقليدية التي اصبحت اساسا هاما من اسس الفيلم المصري .. فليلى الفتاة الريفية تقع في خطيئتها الجنسية المدمرة مع خطيبها احمد الذي يعمل « ترجمانا » للسياح والذي يهجرها مسافرا مع احدى السائحات الى امريكا فتهرب ليلى بفضيحتها وجنينها المحرم الى

القاهرة لتواجه مصيرها المأساوي .. وهكذا تحددت منذ اول فيلم كثير من القيم الاخلاقية التي تحكم الفيلم المصري حتى اليوم .. ولم تتبدل هذه القيم كثيرا في السينما المصرية منذ هذا الفيلم الذي تغير اسمه الى « ليلى » بعد ان اخرجه استفان روستى بنفسه وعدل كثيرا في السيناريو الاصلي بعد انسحاب وداد عرفي من اخراجه واكتفى بتمثيل دور الخطيب الهارب .. والذي يؤرخون به كميلاد حقيقي للسينما المصرية عام ١٩٢٧ حتى اننا نواجه نفس المشكلة تقريبا ـ الفتاة التي تحمل سرا من شاب وتصبح ماساتها هي محاولة الاجهاض او اخفاء « جريمتها » عن المجتمع المحافظ ـ في واحد من آخر الافلام التي انتجتها السينما المصرية عام ١٩٧٢ والذي لم يعرض بعد في القاهرة وهو فيلم « غدا يعود الحب » الذي تلعب فيه الممثلة نيللى نفس دور ليلى الذي لعبته عزيزة امير منذ ٤٥ عاما .. رغم ان هذا الفيلم الحديث الذي يستخدم تكنيكا جديدا تماما في الالوان « والفلاش باك » مقلدا آخر اساليب السينما العالمية هو اول فيلم من اخراج نادر جلال .. وهو مخرج شاب جديد من خريجي معهد السينما القاهري .. والذي يكتب في عناوين فيلمه الاول هذا انه عن قصة احمد جلال .. وهو والده الذي كان واحدا من مؤسسي السينما المصرية .... وكانت اول علاقة للاب الراحل بهذه السينما المصرية هي انه ظهر ممثلا في دور صغير في فيلم ليلى هذا نفسه .. الذي يعود ابنه فيخرجه للسينما المصرية وبالالوان في عام ١٩٧٢ .

وتكمن اهمية فيلم « ليلى » ايضا في انه اعطى السينما المصرية طابعها القومي لاول مرة .. فرغم ان عرضه الاول في سينما متروبول كان في ١٦ اكتوبر ١٩٢٧ وبعد بضعة اشهر من عرض فيلم مصري آخر هو « قبلة في الصحراء » الذي اخرجه ابراهيم لاما ومثله شقيقه بدر لاما وبعض الاجانب المقيمين في الاسكندرية التي تم تصوير الفيلم في صحراء فيكتوريا القريبة منها الا ان (ليلى) اعتبر اول فيلم مصري لان منتجته عزيزة امير ومخرجه استفان روستي وكل ممثليه كانوا مصريين خلصاء .. في الوقت الذي استمرت فيه محاولات العناصر الاجنبية والمتمصرة في تطوير العملية السينمائية .. ولم يكن غريبا ان تصبح الاسكندرية منافسا للقاهرة باعتبار الثغر موطنا لكثير من الاجانب .. فبدأت في الاسكندرية تجارب الاخوين لاما اللذين انشآ ما يشبه الاستديو الصغير هناك .. ثم انشا توجو مزراحي ايضا استديو صغيرا في باكوس عام ١٩٢٨ .. وتبعه الفيزي اورفانيللي عام ١٩٣٠ باستديو آخر في حي المنشية .

والغريب ان يبدأ الفيلم المصري يدعم ملامحه المحلية الصرفة بعد ذلك من خلال محاولات مزدوجة من السينمائيين المصريين الاوائل (فيلم « بنت النيل » الذي انتجته عزيزة امير عام ١٩٢٩ عن قصة محمد عبد القدوس واخراج احمد جلال) وبعض السينمائيين الاجانب او المتمصرين الذين كانت بواعثهم التجارية غير متناقضة او ربما مرتبطة بمحاولة الارتباط اكثر بالملامح المصرية .. فنحن نرى المصور الايطالي ستليوكياريني ينتج عام ١٩٢٩ فيلما كوميديا هو اول افلام سلسلة كشكش بيه » الناجحة جدا شعبيا والتي سبق ان مثلها فنان شعبي عظيم هو نجيب الريحاني الذي سبق ان مثلها على المسرح المصري واستلهم فيها شخصية مصرية تماما مرتبطة بظروف تلك الحقبة الاقتصادية والاجتماعية وهي شخصية عمدة القرية المصري الثري الذي وقع في براثن راقصات كباريهات القاهرة لكي يستنزفن منه ثمن القطن .. ومن المعروف ان شخصية « كشكش بك » التي قدمها الريحاني في المسرح والسينما معا كانت من اولى محاولات هذا الفنان ذي الموقف الاجتماعي في النقد والسخرية الواعية والسابقة لزمنها احيانا .. من كثير من الاوضاع الاجتماعية الفاسدة في الفترة التي عايشها من تاريخ مصر .

وكان مقدرا ان تكتسب السينما المصرية ثقلا اقتصاديا وفكريا له وزنه الكبير في مسارها كله بعد ذلك بدخول بنك مصر مجال استثمار امواله في هذا النشاط الجديد من خلال شركة مصر للمسرح والسينما التي انشأها طلعت حرب في ٢٥ يوليو ١٩٢٥ والتي ظل نشاطها قاصرا على المسرح منذ ذلك التاريخ حتى تأكد البنك ان نزوله ميدان السينما ايضا اصبح عملية مضمونة العائد الاقتصادي خلال تلك السنوات القليلة التي ظل يراقب فيها المحاولات الاولى للقطاع الخاص في السينما حتى تاكد من نجاحها .. فبدأ البنك من خلال شركة المسرح والسينما يجس نبض المغامرة السينمائية الجديدة ويشجعها تدريجيا بانشاء معمل سينمائي على سطح بنك مصر ثم بشراء معمل محمد بيومي وايفاده هو نفسه الى اوربا لشراء آلات جديدة للتحميض والطبع .

وكان مقدرا لهذا العمق الاقتصادي للسينما المصرية ان يتوافق مع العمق البشري الذي كان ينقصها في غيبة فنان السينما المصري الحقيقي حتى عاد الفنان الكبير محمد كريم من دراسته للسينما في المانيا ليصبح اول « فنان » حقيقي في بدايات السينما المصرية .. ولم تكن صدفة بهذا المفهوم ان يكون اول ما فكر كريم في اخراجه للسينما هو قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل .. والتي اصطلح على اعتبارها اول « رواية » في الادب المصري الحديث بالمعنى الفني .. فقد كان هذا تاكيدا اكثر لمحاولات تاكيد الشخصية المصرية التي توافقت في « زينب » موضوعا واخراجا وتمويلا .. ورغم ان مصور الفيلم « جاستون ماردى » كان اجنبيا كما هو واضح الا انه كان يشغل منصب المدير الفني لشركة مصر التي يملكها بنك مصر .. وكانت الكاميرا التي يستخدمها هي اول كاميرا تملكها الشركة .. وكان هذا التعاون مع الفنيين او الحرفيين الاجانب ضرورة يفرضها نقص الحرفيين المصريين المدربين وهو نقص موجود في بدايات السينما في البلاد العربية كلها .. ولكن هذا لم ينتقص شيئا بالطبع من الملامح المصرية « لزينب » الذي تدور احداثه في بيئة مصرية صميمة وفي جو الصراع الاجتماعي بين براءة الريف وبورجوازية المدينة كما تصوره هيكل بالطبع .

الفيلم الغنائي :

ولم يكن دخول السينما العالمية عالم الصوت في ١٩٢٧ مجرد تحول تكنيكي بالنسبة للفيلم المصري اصبح به فيلما ناطقا .. وانما اصبح الصوت في الفيلم المصري ايذانا بدخوله عالما فكريا كاملا يحكمه منطق تجاري اصبح هو السائد في مستقبل السينما المصرية كله وحتى اليوم ، لقد اصبحت الاغاني والرقصات هي المادة الاساسية لكل الافلام المصرية تقريبا منذ ذلك الحين .. وكان المنتجون يدركون بذكاء طبيعة الوجدان المصري والعربي الذي يخاطبونه .. وهو وجدان شديد العاطفية تحرك اشجانه واحلامه قيم رومانتيكية ويحمل في اعماقه تراثا عريقا من الشعر والحلم .. ولعبت الاغاني والرقصات في السينما المصرية دورا كبيرا في عملية « التعويض » العاطفي التي لا بد منها في مواجهة واقع اجتماعي متخلف وضغوط سياسية قوية.. وهكذا اصبحت هذه الاغاني والرقصات هي القسمات الغالبة على الانتاج السينمائي المصري .. واصبح المطربون هم نجوم السينما الاول ايا كانت قدراتهم التمثيلية وبدأت سلسلة متعاقبة من افلام نجوم الغناء ظلوا على قمة الانتاج السينمائي من ام كلثوم وعبد الوهاب وفريد الاطرش الى عبد الحليم حافظ .. مرورا بالفترة الذهبية للفيلم الغنائي الاستعراضي المصري عند ليلى مراد وانور وجدي ومحمد فوزي وشادية وحتى عبد العزيز محمود وكارم محمود اللذين كانا من نجوم السينما المصرية الكبار يوما ما ..

وكانت القسمة الثانية الاكثر شيوعا وتاثيرا في الفيلم المصري هي الكوميديا بالطبع .. وهي مرتبطة ايضا بنفس التركيب البالغ التعقيد للنفسية المصرية التي كلما ازدادت حزنا كلما ازداد امعانها في الهروب بالضحك .. وهكذا عرف الفيلم المصري دائما نجومه الكوميديين من نجيب الريحاني وعلي الكسار الى فؤاد المهندس ومحمد عوض مرورا بعدد كبير من الممثلين الهزليين الذين حققوا ثروات ضخمة وعددا لا حصر له من الافلام حتى لقد انتجت السينما المصرية سلسلة كاملة من الافلام يلعب بطولتها اسماعيل ياسين وتحمل اسمه .

واصبحت الشخصيات الرئيسية في الفيلم المصري ثلاثا لا بد من توفرها : المطرب او المطربة والراقصة .. والمهرج .. وهو لا يعدو كونه مهرجا بالفعل لان احدا من ممثلي الكوميديا في الفيلم المصري ـ باستثناء الريحاني ـ لم يرتفع بمستوى الضحك الى الفلسفة او النقد

او مجرد المغزى الجاد وراء الضحكات .

ولان السينما المصرية كانت اعرق صناعات السينما في البلاد العربية لاسباب عديدة سيجيء ذكرها تباعا ضمن هذه الدراسة .. فقد كان طبيعيا ان تنتقل هذه الملامح المميزة للفيلم المصري الى السينما العربية كلها مع بعض الاستثناءات المرتبطة بالظروف التاريخية لنشاة السينما في كل بلد عربي .. واصبح نجوم الغناء والرقص والكوميديا المصريون هم اكثر النجوم شعبية في الوطن العربي كله ..

نشأة الكاوبوي العربي :

وقد كان مقدرا لموجة الغناء والرقص والكوميديا هذه ان تنحسر بانحسار شمس نجوم الغناء والرقص والكوميديا في مصر .. وهي ظاهرة غريبة تتطلب كثيرا من البحث .. فلماذا نضبت المواهب بالفعل في هذه المجالات الرئيسية الثلاثة في السنوات العشرين الاخيرة ، ولماذا لم تظهر مواهب جديدة في نفس قدرة ام كلثوم وعبد الوهاب وليلى مراد ومحمد فوزي والريحاني ونعيمة عاكف وتحية كاريوكا وسامية جمال وفريد الاطرش ؟ ولماذا بعد ان كف هذا الجيل عن العطاء لم يظهر جيل ثان فقط على نفس المستوى .. بل ولا حتى على مستوى اقل ولكنه يكفي لتجدد تيار الحياة في هذه الملامح الرئيسية في السينما العربية؟

لقد شهدت المنطقة العربية كلها هذا الشحوب الواضح والمخيف في المواهب الفنية عموما خلال السنوات العشرين الاخيرة بحيث بقيت بعض الاسماء القديمة على القمة بحكم قيادتها التاريخية وحدها رغم ضعف عطائها وتناقصه الطبيعي بحكم الزمن وجفاف القدرة واصبحت الكثرة العددية من فناني الوطن العربي مجرد كثرة عددية .. لا مجال للمقارنة اطلاقا بين قيمتها الفنية وقيمة جيل الكبار السابق .. بحيث لم يعد هناك وسط كل الاسماء العديدة التي افرزتها الحركة الفنية في الوطن العربي بعد توقف الجيل القديم او ثباته على القمة .. ما يمكن ان نعتبره قيمة فنية خاصة سوى فيروز والرحبانية.. وهم فيتصوري ظاهرة فريدة لها اسبابها وظروفها الخاصة التي لا تعكس حالة الفن العربي في الفترة الاخيرة بوجه عام .. ويتبقى المحصلة النهائية هي ان هذا الانحسار الواضح في حركة الفن العربي كانت نتيجة حتميةللظروف السياسية والاجتماعية المتردية التي شاهدتها المنطقة .. وازمة الحرية الخانقة وانحسار كثير من التيارات الوطنية والديمقراطية ثم التطورات الفاجعة لقضية فلسطين التي يكفي كمظهر مادي لها تلك الهزائم العسكرية الثلاث المتعاقبة في ٤٨ و ٥٦ و ٦٧ التي ادت بلا شك الى خفوت شرارة الفن في الوجدان العربي وروح القهر المعنوي التي لا شك فيها والتي ادت بدورها الى انهيار كثير من المثل والاحلام الرومانتيكية وخفوت الحس الشعري والفنائي الموهوب الذي كان يميز الوجدان العربي دائما .. بحيث اصبح هذا الوجدان اكثر ميلا للتسيب والشك والياس وانحدار الذوق الجمالي والقبول بفنون اكثر فلقلة ورخصا وافتعالا هي بطبعها فنون فترات الجزر القومي في التاريخ الانساني كله وبالتراث في البلدان العربية .

وطبيعي ان ينعكس هذا كله على السينما العربية .. باعتبارها جماع هذه الفنون كلها وطبيعي ان كل شيء في السينما العربية ارداً .. وان تختفي موجات الازدهار التي شهدتها هذه السينما في وقت ما .. بحيث تنحسر موجات كاملة من هذه السينما .. وابتداء من الموجة الغنائية الاستعراضية التي ازدهرت في منتصف الاربعينات .. الى موجة الواقعية النقدية التي بدأت « بالعزيمة » عام ١٩٣٩ وحتىسلسلة افلام صلاح ابو سيف التي بداها عام ١٩٥١ بفيلم « لك يوم يا ظالم » عام ١٩٥١ ثم « الاسطى حسن » ١٩٥٢ وهي نفس الفترة تقريبا التي قدم فيها يوسف شاهين فيلمه الاول ذا الابعاد الاجتماعية الواضحة « صراع في الوادي » .

ولكن حتى قبل ان تنحسر موجة الافلام الغنائية فقد استطاعت في الفترة التي ازدهرت فيها ان تقدم بعض الملامح القومية المشتركة في البلاد العربية كلها .. ليس فقط كانت تقدم لمتفرج الفيلم العربي الاغنيات التي يحبها .. بل لانها استطاعت ان تخضع عنصر « الحدوتة » التي تمثل بدورها احدى الجاذبيات الشديدة التاثير على النفس العربية التي عاشت دهرا كبيرا في عالم الجن والحواديت والاساطير .. استطاعت ان تخضع عنصر الحدوته هذا للقوالب الموسيقية من خلال « الاوبريت » الذي قدمه عبد الوهاب في فيلمه « يوم سعيد » مثلا حين حكى في جزء مستقل تماما عن باقي بناء الفيلم العصري قصة ليلى والمجنون في نفس طابعه وملابسه التاريخية البدوية وبصوت عبد الوهاب واسمهان .. وكان هذا اول تطوير عصري لاستخدام الاغنية في الفيلم المصري .. بحيث لم تصبح مجرد لحظة الاستراحة الذهنية والتي تقطع سير مشاهد الفيلم وتعطلها حتى ينتهي المغني او المغنية من « اطراب » اذن المشاهد العربي .. الذي هو « سميع » مرهف بفطرته .. وانما اصبحت الاغنية تحكي شيئا او تضيف حدثا جديدا او معنى اضافيا لسائر بناء الفيلم .

واسمهان التي ساهمت بصوتها فقط في اوبريت « مجنون ليلى » في فيلم عبد الوهاب « يوم سعيد » هي نفسها احدى الدعامات الموسيقية الرئيسية للفيلم المصري في تلك الفترة من ازدهاره الموسيقي .. وهي تجسيد لاحد الملامح القومية التي وحدت بين مشاهدي الافلام في كل البلاد العربية .. فقد جاءت من سوريا مع اخيها فريد الاطرش ليصنعا نجاحهما الحقيقي في السينما المصرية .. وهي ظاهرة تجددت كثيرا بعد ذلك وحتى الان في الفيلم المصري .. فقد كانت الاصوات الجميلة القوية تجيئه دائما من بلاد الشام لتستفيد من الجهاز السينمائي الاكثر تقدما في القاهرة .. والذي كان يستفيد بدوره من قوة واصالة هذه المواهب الموسيقية في تدعيم نجاحه التجاري وانتشاره في الاسواق العربية كلها .. وبعد اسمهان وفريد الاطرش جاءت صباح المطربة اللبنانية التي لم تتوقف منذ الاربعينات عن الاسهام في الافلام المصرية التي حققت فيها مجدها الحقيقي قبل ان تقصر نشاطها هذا على السينما اللبنانية التي حاولت ان تنشط كثيرا في السنوات الاخيرة .. قبل ان تعود صباح منذ سنتين لتصل ما انقطع من خطوط بينها وبين السينما المصرية حين عادت لتمثل فيلم « نار الشوق » في مصر .. وبعد صباح لم ينقطع حتى الان هذا المزج المستمر بين الاصوات السورية واللبنانية وفناني السينما المصرية .. فدائما كان الجهاز التقني المتقدم للسينما المصرية يتعاون مع نور الهدى ونجاح سلام وفايزة احمد وسعاد محمد ونزهة يونس .. بل ان هذا الاحتضان للاصوات الجميلة كان يمتد احيانا الى المغرب ـ حيث قدمت السينما المصرية المطربة الجزائرية « وردة الجزائرية » في فيلمين تاريخيين .. وقبل هذا كله بالطبع كانت افلام فريد الاطرش التي انتجها في القاهرة .. تمثل تيارا مستقلا تابع به بدايات عبد الوهاب من « الوردة البيضاء » .. وكان لدى فريد الاطرش احساس دائم بانه مطرب من جبل الدروز في سوريا يغني في افلام مصرية بمعنى ان احساسا ما بان له دورا قوميا في افلامه .. كان يجعله يقدم في كل هذه الافلام تقريبا ـ ابتداء من « انتصار الشباب » مع اخته اسمهان ـ اوبريتا يقدم فيه كل اغاني ورقصات الوطن العربي الفلكلورية تاكيدا على قومية الوطن الواحد ..

وليس هذا الشكل من التوحيد لعناصر الغناء والرقص في السينما العربية هو التفسير او المبرر الوحيد لقومية عنصر الموسيقى والغناء في هذه السينما .. وانما كان بدء استخدام هذا العنصر في فيلم « انشودة الفؤاد » عام ١٩٣١ وهو اول فيلم مصري ناطق تعبيرا ضروريا عن حاجة قومية اعمق الى هذا النوع من السينما تتفق مع تكوين الشخصية العربية كما سبق ان اشرت .. وفي بحث عن « دور الموسيقى العربية في الفيلم العربي » لصلاح عز الدين يقول المؤلف :

« ان التكوين الاجتماعي نفسه جعل من العالم العربي جمهور مستمعين قبل ان يصبح جمهور مشاهدين .. وكي لا نتعمق في اصول التاريخ لنذكر فقط ان العالم العربي كالشرق عامة يتعلق بمصدر الامور الشفوي فيما يتعلق بالاساطير والدعايات والاحاديث او وسائل اللهو.. وقد لاقت الموسيقى العربية منذ بدايتها ترحيبا وديا لدى الجمهور في المدن كما في الريف » .

وهو يرى ان الرقص شكل آخر من اشكال الفن مرتبط بالغناء .. ولذا فقد ازدهر ايضا لدى الجماهير .. وبالنسبة للسينما فان نفس

موسم ٣٥ ـ ١٩٣٦ الذي شهد بداية عمل ام كلثوم في السينما في فيلم « وداد » شهد ايضا اول افلام ملكة المسارح بديعة مصابني والذي اخرجه ماريو نولبى الذي اخرج هو نفسه « انشودة الفؤاد » من قبل للمطربة نادرة .

وحققت الافلام الغنائية اكبر نسبة لها في السينما المصرية في السنوات من ٥٠ الى ١٩٥٥ والتي وصلت قمتها عام ٥١ ـ ١٩٥٢ بالتحديد .. حيث تم التعاقد مع ٤٦ من نجوم الغناء والمؤلفين باعتبارهم اكثر النجوم رواجا في السينما المصرية خلال ثلاثين سنة .

ولقد كان مستحيلا ان تستمر الاغنية في السينما العربية محتفظة بنفس تقاليدها خارجها . فاذا كانت هذه الاغنية قائمة بطبعها على النفس الطويل وبطء الايقاع وتوفر الوقت للتطريب والارتجال الملون والاعادة الرتيبة لنفس المقطع من اجل تحقيق اكبر قدر من الاشباع .. فان هذا كله كان يتعارض بالطبع مع السينما كفن سريع الحركة قائم على الصورة المتغيرة الايقاع .. ولقد حققت الافلام الغنائية الاولى قدرا متفاوتا من الصدمة لجمهور الفيلم .. ولكنها لم تلبث ان اكتشفت الحل في اخضاع الاغنية الشرقية بشكل او بآخر لمقتضيات السينما .. فاختفى التخت الشرقي نفسه ليحل محله الاوركسترا الحديث . ولعب عبد الوهاب بالطبع دورا كبيرا في تحديث الاغنية السينمائية وتغيير ايقاعاتها وتقاليدها وجعلها اقرب الى القوالب الغربية .. وكان هذا التغيير في الاشكال الموسيقية للفيلم العربي متوافقا مع تغييرات اخرى في ملامح هذا الفيلم نابعة من التغييرات السريعة في المجتمع المصري نفسه .. وهكذا تغيرت الموسيقى والشكل السينمائي للاغنية مع تغير وحدات الفيلم الاخرى من ديكور وملابس واثاث .. والتي اصبحت كلها اكثر عصرية واقرب الى الطابع الاوروبي الذي كانت تقترب منه حينا من حيث الشكل وليس المضمون بالطبع ـ طريقة الحياة المصرية نفسها في بعض قطاعاتها البورجوازية التي كانت موضوعات الافلام قاصرة عليها دون الطبقات الشعبية .

وهذا الاتجاه الى تحديث الاغنية السينمائيه والذي بداه عبد الوهاب وصل الى قمته في سلسلة افلام عبد الحليم حافظ الذي يعتبر آخر جيل المطربين الكبار ، فلقد كان اتجاهه الغنائي في افلامه هو الشكل المصري الاكثر تقدما ونجاحا لتقاليد السينما العربية الموسيقية . وهذه مسالة مرتبطة بلون الغناء الجديد الذي قدمه عبد الحليم في عمله الموسيقي كله ـ في السينما وخارجها منذ ان ظهر عام ١٩٥٧ وحتى الان ـ والذي كان تعبيرا موسيقيا واضحا عن تغيرات كثيرة طرآت بالفعل على الحياة المصرية كلها منذ ذلك العام .. الذي لم تكن صدفة انه عام قيام الثورة .

ولكن الحقيقة الغريبة هي ان هذا الحجم الهائل للغناء والرقص في السينما العربية فشل في ان يطور نفسه كثيرا منذ ان تخلص من تقاليد التخت الشرقي .. صحيح ان الايقاع اصبح اسرع وزمن الاغنيات اقل وطابعها اكثر اوربية .. ولكن الدور الذي تلعبه الاغنية في بناء الفيلم بقي نفس الدور .. مجرد استراحة بهيجة توقف التطور الدرامي للفيلم لكي تطرب المتفرج .. بحيث اصبح يمكن بسهولة ان تنتزع الاغنيات والرقصات تماما من الفيلم لكي تحس ان بناءه لم يفقد شيئا ولم يختل .. وهذا فشل كبير للاغنية والرقصة كوحدة من وحدات بناء الفيلم . وهذه الوضعية مشابهة تماما ومن عدة وجوه بالفيلم الهندي .. وقد يفسر هذا رواج الافلام الهندية في المنطقة العربية كلها رواجا اقرب الى الاكتساح منذ فيلم « سانجام » بالتحديد الذي اصبح ظاهرة ملأت الفراغ الذي حدث لدى متفرج الفيلم العربي بعد انحسار موجة الافلام الغنائية المحلية .

ولكن السينما العالمية حين تستخدم الغناء والرقص ـ وكثيرا ما تستخدمهما ـ فانها توظفهما توظيفا عضويا .. بحيث يصبحان جزءا من بناء الفيلم المتكامل .. وهذا يفسر لماذا لم تعرف السينما العربية حقيقة ما يمكن اعتباره فيلما استعراضيا او دراما غنائية او كوميديا موسيقية ـ حسب اختلاف التسميات ـ بالشكل الذي عرفته السينما العالمية ـ والامريكية بالذات ـ وفي افلام شهيرة نجحت كثيرا في المنطقة العربية رغم اختلاف اللغة مثل « سيدتي الجميلة » و « صوت الموسيقى » و « قصة الحي الغربي » وكثير غيرها .

مجتمع الميلودراما :

وقد يبدو للوهلة الاولى ان هذا الميل الغريزي للكوميديا من ناحية وللرقص والغناء من ناحية اخرى .. يعكس نفسية عربية سعيدة ومحبة للبهجة .. الا اننا لن نحتاج كثيرا من الجهد لاثبات العكس . بل ان هذا الميل بالذات هو تأكيد لنزعة « الهروب من الواقع » كما قلت .. وهو التعويض الفني المبهج عن بيئات محليه وافعة تحت ضغوط سياسية واقتصاديه واجتماعية قاسية .. مع فقدان للقدرة على « المقاومة بالعمل » وتعرض حرية التعبير والنقد لكثير من الضوابط .. ويبدو هذا كله واضحا من استقراء الظروف التاريخية للمنطقة ..بحيث لم يبق هناك مفر من النكوص الى داخل الذات واستجلاب ارخص المتع الفنية في عالم من الاوهام الداخلية المنتزعة من الانطلاق الا بالحلم . ولقد اصبحت السينما هي ارخص هذه المتع بعد تراجع المسارح الدرامية والاستعراضية التي كان عملاؤها غالبا من طبقات اجتماعية تمت تصفيتها او ضربها اقتصاديا .

وشاء الطابع المركب والبالغ التعقيد للشخصية العربية ان يكون الوجه الاخر لهذا الميل الواضح للبهجة المفتعلة ... هو الميل الواضح ايضا وبنفس الحجم للحزن المتعمد .. وهذه مسألة قد لا يكون هذا مجال تحليلها نفسيا او اجتماعيا وان كنت قد اشرت اليها ضمنا في اكثر من موضع في هذه الدراسة .. ولكن المهم هنا هو ان نفس الظروف والاصول النفسية السابقة خلقت عالما كاملا من المأساة من الفيلم المصري لم يلبث ان انتقل ـ مثل كل ملامح هذا الفيلم المحلية ـ الى كل الافلام العربية .. وطبيعي ما دام المجتمع العربي مجتمعا للميلودراما .. ان يصبح الفيلم المصري عالما قائما بذاته هو ايضا للميلودراما .. وان يصبح سجلا للفواجع والنكبات والاحزان والصدمات والامال المحبطة دائما والصدف السيئة والمعجزات المنتظرة .. والتي احيانا ما تحدث بفعل القدر وحكمة السماء غير القابلة للتفسير والتي لا تقبل المراجعة .

ولقد ادرك كتاب السيناريو في السينما العربية كلها تقريبا هذا الميل الفطري لدى المشاهد لان يتوحد مع شخصيات الافلام في فجيعتها .. حتى تتساقط دموعه مع كل مظلوم او مقهور .. وهي نفس رغبته في التوحد مع هذه الشخصيات في حالة قدرتها الاقتصادية الفائقة التي تجسدها الافلام العربية دائما في ديكورات فخمة وملابس زاهية واثاث غني وسيارات فارهة .

ويعتبر الفيلم المصري ـ والعربي عموما ـ ان الحياة مأساة حتى يثبت العكس .. ومن هنا فان محور القصة هو غالبا هذه المأساة .. وحتى عندما تبدأ الاصوات هادئة وعادية وموحية بالامل فلا بد ان تنقض المأساة لتهدم هذا الهدوء في اي وقت .. وقصص الحب في كل افلامنا تقريبا تعترضها عقبات من كل نوع . وهذا مرتبط بالطبع بنظرة مجتمعنا للحب .. فهو مرفوض اخلاقيا ما لم تصحبه مبرراته الشرعية المعترف بها من الجميع .. وانطلاقا من الرغبة الخفية ـ السادية احيانا والماسوشية احيانا اخرى . في تدمير الحب .. فان كتاب السيناريو يضعون امام قصص الحب في الافلام التي يكتبونها كل العقبات الممكنة .. الفوارق الطبقية .. وغدر الاحباب انفسهم .. والحوادث القدرية ... وندخل « العزول » او المنافس العاشق الذي لا بد منه في كل فيلم لاستكمال عنصر الشر او « النكتة » بالتعبير المصري .. ولكي يصبح هناك مبرر للصراع طول الفيلم بين البطل والشرير الذي ينتهي حتما بهزيمة الشرير وتحقيق لحظة الراحة والشماتة والتطهر لدى المشاهد العربي .

وهناك احصائية شهيرة وردت في كل الدراسات الجادة عن السينما المصرية تقريبا تسرد تفاصيل الفواجع الميلودرامية التي تشكل صلب بناء الفيلم .. ويبلغ عدد هذه الفواجع ٢٣ من ٥٢ فيلما انتجت في موسم ٤٥ ـ ١٩٤٦ .. وتفصيل هذه الحوادث الميلودرامية كما يلي :

حالات التغرير بالفتيات	٩
حالات الاغتصاب	٢
الخيانات الزوجية	٣
الانتحار	٣
محاولات الانتحار	٢
حالات الجنون	٢

وهناك نغمة او « تيمة » سائدة تكررت كثيرا في الافلام المصرية سواء بالنص او مع اجراء بعض التنويعات .. وهي كما يسردها جلال الشرقاوي في دراسته المعروفة عن تاريخ السينما المصرية (كتاب جورج سادول عن السينما في البلدان العربية ص ٨٥)

(شاب وفتاة يتحابان . احدهما فقير والاخر غني . ويعارض اهل الفني هذا الزواج . او يخون الشاب حبه . النتيجة : تضع الفتاة المغرر بها طفلا ويلحق بها العار وتبقى هكذا تحت رحمة الاضطهاد بجميع الوانه حتى يستقر الامر بها الى اكتشاف براءتها . يتم الزواج بين الشاب والشابه وتغمر الفرحة الجميع ويكون الاحتفال بالنهاية حتميا) .

ويفسر جلال الشرقاوي هذا الطابع المأساوي للسينما المصرية تفسيرا لا يختلف كثيرا عن التفسير الذي قدمناه منذ قليل .. فيقول (نفس المرجع) :

« من الضروري العودة الى الوضع الداخلي الذي كانت عليه مصر في ذلك العهد (موسم ٤٥ - ٤٦) لنلمس الفرق الشاسع بين اقلية ضئيلة من الملاك كانت على جانب كبير من الثراء والرخاء والجاه وبين فئة فقيرة اخرى تمثل الاغلبية الساحقة .. وانطلاقا من هذا الواقع الشاذ يسهل علينا ادراك السبب الذي من اجله تمسكت الافكار - على الصعيد الانساني - باظهار هذا الانعدام المؤسف في التوازن الاجتماعي) .

ولكن جلال الشرقاوي يصل الى نتيجة خطيرة بعد تبادل افلام الفواجع المسيطرة على السينما المصرية مع افلام الكوميديا الاستعراضية .. وهذه النتيجة هي ان « عاقبة هذا التقهقر كانت خطيرة جدا بعد ان اصبح الجمهور على درجة من الثقافة اعلى مما كان عليه في السابق .. فافتتاح عدد من المدارس من جهة والكفاح ضد الاحتلال العسكري الذي استؤنف بعد الحرب العالمية الثانية .. ومعارضة الاحزاب المصرية بعضها للبعض الاخر من جهة اخرى .. ايقظت الافكار بالرغم من النكبات التي ترافق دوما نزعات كهذه .

« وفوق ذلك فالاجتماعات والمحاضرات التي كانت تبحث فيها مواضيع شتى والمظاهرات العامة التي كان يشترك فيها الطلاب الجامعيون وطلاب الليسيه والعمال والتجار والمستخدمون كانت تحدث اتجاها في التطور الفكري .

« وبقدر ما كانت تزداد الفوضى والبلبلة بقدر ما كان الوعي الفكري تتضح معالمه .. فمن قراءة الجرائد الى سماع الراديو الى المشاركة في حياة الامة الى المظاهرات والمحاضرات : كل ذلك كان باعثا للتطور الفكري .

« وقد ادت هذه الاحداث الهامة الى تحول كامل في التصرف العقلي والذهني من قبل الشعب المصري : فسرعان ما تبدل الوضع الى احسن .. فنما الذوق واستيقظت الافكار واتسعت الثقافة العامة .

« ولا نستطيع القول بان هذه الاحداث التي هي وطنية صرف .. كان لها تأثير مباشر على السينما .. ولكن - وهذا لا يقل حقيقة عن ذلك - كان لها تأثير واضح على المصريين انفسهم .. جمهور السينما .

« فلم يعد هذا الجمهور يرضى بموضوع سخيف ولا بسيناريو ضعيف التركيب ولا بتقنية هزيلة .. غير ان السينمائيين المصريين كانوا عاجزين عن تلبية مطالب الجمهور الواعي ..

« ولم تلبث ان ظهرت النتيجة : اذ تخلى الجمهور عن الافلام المصرية واتجه نحو الافلام الاجنبية .. واصبح الوضع السينمائي الوطني بالغ الخطورة .. »

(نفس المرجع ص - ٨٧)

ويكمن خطر الافلام الاجنبية وسيطرتها على سوق العرض العربية في تأثيرها المادي على اقتصاديات الفيلم المصري - باعتباره اكثر الافلام رواجا في المنطقة - فقط .. وانما في السيطرة الفكرية الخطيرة التي انسحبت من تقليد السينما العربية لمواصفات الجنس والعنف والابهار الشكلي والديكورات الخرافية والابطال الذين بلا عمل كما يقدمها الفيلم الامريكي الى التأثير الاكثر خطرا على ذوق مشاهدي السينما في البلاد العربية الذين اصبحوا هم ايضا اسرى تقاليد الفيلم الامريكي ومفاهيمه الضارة التي يزرعها في نفوس المشاهدين والتي يبلغ مداها في منطقة ليست مرتفعة الثقافة بطبعها .

لقد انتشرت افلام الحركة كما يقدم الفيلم الامريكي نموذجها الناجح والذي اصبح « علامة تجاريه » للسينما السهلة التي تحقق اكبر عائد .. انتشرت هذه الافلام بشكل ما في السينما المصرية في السنوات الاخيرة .. وهي افلام يلعب بطولتها غالبا فريد شوقي ورشدي اباظه ويتخصص في اخراجها حسام الدين مصطفى ونيازي مصطفى وحسن رضا وغيرهم .. ولا تقدم هذه الافلام للمشاهد اي متعة فنية او فكرية ذات قيمة .. وانما تعتمد على شعبية نجوم المغامرات المعروفين .. كما انها لا تدور حول اي مشكلة ذات طابع محلي .. لانها تتجاهل الواقع المحلي الى عوالم وهمية من معارك العصابات والمهربين واللصوص وجرائم القتل التي تكتمل دائما باستخدام عنصر الاغراء الجنسي .. واستطاع هذا النوع من الافلام ان يملأ الى حد ما فراغ الكوميديات والافلام الموسيقية .. وان يصبح هو اكثر اشكال الانتاج السينمائي رواجا لدى القطاعات الشعبية .

وطبيعي ان يكون ثمن هذا كله هو التجاهل الكامل لمشاكل الواقع العربي .. فباستثناء بعض الافلام القليلة ليوسف شاهين وصلاح ابو سيف وتوفيق صالح وكمال الشيخ وبركات .. فليس هناك ما يمكن اعتباره سينما واقعية .. وبالنسبة لمصر فان هناك تجاهلا كاملا للريف في الافلام المصرية - باستثناء بعض المعالجات النادرة وغير الناضجة غالبا - وهذه مأساة تعكس وضعية السينما العربية كلها في تجاهلها المخجول للواقع المحلي - فضلا عن القومي - اذا ادركنا حجم الريف المصري شعبا ومساحة بالنسبة لمصر كلها . فالسينما المصرية اذن تتجاهل ٧٠٪ تقريبا من مشاكل الارض المصرية .. وحتى النسبة الباقية فانها تعالج مشاكل المدن .. وانما تختار قطاعات ضئيلة جدا من بورجوازية المدن .. بعد ان تقوم بتحريفها وتزييفها وتفريغها من مضمونها الاجتماعي الصحيح .

ولا يمكن ان يتحدث احد عن العمق السياسي للسينما العربية اذا كان الحال هكذا .. لانه لا يمكن الاعتراف بما يمكن تسميته « سينما سياسية » في البلاد العربية رغم انتشار هذا النوع من السينما في العالم كله الان .

بل ان مجرد الاهتمامات القومية في السينما العربية لا تتعدى بعض المبادرات الفردية او المغامرات احيانا .. وافلام المناسبات احيانا اخرى .. وهي افلام رديئة المستوى فنيا في الغالب واقرب الى روح الدعاية او الخطابة .

وبالنسبة للسينما المصرية مثلا فاننا نجد افلاما قليلة تتحدث عن معركة الشعب المصري ضد الاستعمار البريطاني هي : « يسقط الاستعمار » و « مصطفى كامل » و « كيلو ٩٩ » و « في بيتنا رجل ».

وعن حرب فلسطين : « ارض السلام » و « سمراء سيناء »

وعن معركة الجزائر : « جميلة الجزائرية »

وعن ثورة يوليو ١٩٥٢ : « الله معنا » و « رد قلبي »

وعن حرب السويس : « سجن ابو زعبل » و « بور سعيد » و « حب من نار » و « اغنية على الممر »

افلام الصراع الاجتماعي : « صراع في الوادي » و « ارضنا الخضراء » و « الفتوة » و « الخرساء » و « غروب وشروق »

ورغم انني قد اكون اغفلت بعض الافلام الاخرى الا انه حتى باضافتها فان النسبة تبقى بالغة الضآلة .. والنتيجة هي ان الاهتمام الجاد بالواقع المحلي او بالقضايا القومية على السواء لا يتعدى بعض القطرات في بحر السينما العربية اللاهية تماما عن مشاكل الواقع العربي محليا وقوميا .

وفي سوريا بدأت المحاولات الاولى لصنع سينما محلية منذ ان بدأت اول آلة عرض سينمائي احضرها الاتراك الى حلب في عام ١٩٠٨ .. ثم بدأت محاولات الخلق عام ١٩٢٨ بانشاء شركة سورية للسينما باسم « حرمون فيلم » التي انتخبت اول افلامها « المنهج البريء » الذي اخرجه أيوب بدري (تاريخ السينما السورية لصلاح ذهني) ولكن المحاولات الناضجة لصنع سينما سورية لم تبدأ الا مع بداية الخمسينات ومن خلال المحاولات الضرورية لبعض الشبان .. الى ان تم تكريس ميلاد السينما السورية رسميا بانشاء المؤسسة السورية للسينما عام ١٩٦٣ التي انتجت اول افلامها السورية الخاصة « رجال تحت الشمس » والذي تناول ثلاث قصص عن المقاومة الفلسطينية ايمانا من مدير المؤسسة الشاب عبدالحميد مرعي بان قضية فلسطين هي هم العرب القومي الاول الذي يجب ان يعالجه السينمائيون في البلاد العربية جميعا ..

ومؤسسة السينما السورية نفسها تجسيد للطابع القومي للسينما العربية من حيث انها تقوم على جهود عدد من الشبان من كثير من البلاد العربية .. واخر افلامها مثلا « المخدوعون » مأخوذ عن رواية « رجال في الشمس » لغسان كنفاني الفلسطيني من اخراج توفيق صالح المصري .

لقد كان السينمائيون السوريون حريصين على الاحتفاظ بطابعهم العربي المحلي اولا حتى على مستوى المحاولات الانشائية الاولى .. وهو ما لم يحدث حتى للسينما المصرية التي ولدت من خلال جهود الاجانب كما اوضحنا ..ولا في السينما في المغرب العربي ـ الجزائر بالذات ـ التي ولدت ايضا من خلال التعاون المشترك مع سينمائيين اجانب .. رغم حرصها على ان تصيغ محاولاتها الاولى بصبغة قومية خالصة فارتبطت كل افلامها المبكرة تقريبا بصراع الشعب الجزائري من اجل الاستقلال ..

وهذا الحرص على الطابع المحلي للسينما السورية هو التفسير المعقول لما اثار دهشة الكاتب السوري صلاح ذهني .

« قد يستغرب المرء اذ يعلم ان اية شركة اجنبية لم يخطر لها يوما ان تستغل سورية كديكور لاخراج افلامها شأن ما يجري في بلدان اخرى .. مع ان سورية بمناظرها الرائعة المتنوعة موضع مثالي مما تحلم به الشركات السينمائية .. ولكن هذه الشركات تصرفت حتى الان وكأنها قد اسقطت سورية من خريطة العالم السينمائية ... وبذلك لم تدخل الى البلاد خلال الفترات السابقة اية خبرات اجنبية يعتد بها .»

ويعتقد المؤرخ السينمائي الكبير الراحل جورج سادول انظروفا كثيرة طرأت على السينما العربية محليا وقوميا منذ ١٩٦٠ : حين « انشئت مكاتب او مراكز سينمائية في لبنان وسورية والعراق وج.ع.م. والجزائر والاردن .. وتتفاوت صلاحيات هذه المراكز من بلد الى اخر .. وهي تشرف في ج.ع.م والجزائر اشرافا كاملا على مختلف فروع هذه الصناعة التي أجري تاميمها .. ،فيما يتعلق بالاستثمار الذي هو مصدر دخل صناعة السينما .. فان ج.ع.م. تمتلك عددا كبيرا من الصالات .. اما الجزائر فقد اممت جميع دور السينما خلال عام ١٩٦٤ .. وان الاشراف على الاستثمار كليا او جزئيا بواسطة الضرائب التي تفرض على الافلام المستوردة والتذاكر المباعة يسمح للمؤسسات الحكومية باقامة شركات وطنية للتوزيع وتطوير وتوفير المعدات التقنية (استديوهات .. معامل .. الخ ..) وتحسين الاستثمار وتشجيع الانتاج الوطني عن طريق المساعدات المالية وتمويله كليا في حالة التاميم ».

مشكلة اللغة :

يقول جاك بيرك : « لقد زودتني اللغة العربية بكثير من المعاني والتقاط عجز تحليل اللغات الاخرى عن التقاطها بشكل مباشر كما هو الحال في اللغة العربية .. ولهذا السبب تمكنت شخصيا من التحدث بها بطلاقة » .

ومع ذلك فقد شاءت ماساة الحدود المتمثلة تاريخيا وسياسيا في الوطن العربي ان يصبح تحدث العرب انفسهم باللغة العربية اكثر صعوبة مما كان لدى الفرنسي جاك بيرك ..

واذا كانت العربية الفصحى هي الرباط التاريخي للعرب جميعا وباعتبارها اساسا لغة القرآن .. الا ان اللهجات المحلية لهذه اللغة الواحدة حولتها الى اكثر من لغة .. بحيث اصبح تفاهم الانسان العادي بلهجته المحلية مع عربي اخر مشكلة من مشكلات الوحدة الثقافية في الوطن العربي .. وهي مشكلة محلولة في اجهزة الاعلام الرسمية (الصحف والاذاعات) ولكنها تمثل احدى العقبات الخطيرة بالنسبة للسينما العربية .. ولا انسى مدى المي حينما شاهدت في القاهرة الفيلم الجزائري العظيم « معركة الجزائر » وعلى الشاشة ترجمته بالعربية الفصحى للهجة الجزائرية التي يدور بها حوار الفيلم .. والتي كنت احس بانني احب وفهما رغم اني لا افهمها تماما .. بل لقد كانت محنة اللغة اكثر ايلاما حين شاهدنا فيلم فيروز « بياع الخواتم » الذي اخرجه المخرج المصري يوسف شاهين في بيروت وعلى الشاشة ايضا ترجمة بالفصحى ثم عرض فيلم فيروز الاخر « سفر برلك » في القاهرة في العام الماضي ورغم تعاطف جمهور المشاهدين المصريين مع الفيلم فقد كانت لهجته اللبنانية عائقا امام فهمهم له مع غياب الترجمة ..

وهي محنة حقيقية اذن ان نضطر لوضع ترجمة على الشاشة للافلام العربية تماما كما نضعها للافلام الاجنبية .. فمن المؤكد ان العرب يودون باخلاص ان يشاهدوا افلامهم .. ولكن لهجاتها المحلية تقف حائلا دون ذلك .. وبالنسبة للشمال الافريقي مثلا ـ الجزائر وتونس والمغرب ـ كانت المشكلة افدح .. فبعد الاستقلال واجه حتى المثقفون الجزائريون مثلا مشكلة فهم افلامهم نفسها ما لم تكن ناطقة او مترجمة للفرنسية .. وفي حركة الازدهار الزائف للسينما اللبنانية المعتمدة على نجوم مصريين محبوبين وعلى تقاليد تجارية متأثرة بالسينما الاميركية والاوروبية مما لا يعطيها وزنا قوميا او محليا ذا قيمة .. فقد كان الحل الذي وصلت اليه الافلام اللبنانية لكي تصبح مفهومة في البلاد العربية جميعا .. هو اعتماد العامية المصرية لغة لها .. سواء بالنسبة للنجوم المصريين الذين يشتركون بكثرة في هذه الافلام او حتى بالنسبة للممثلين اللبنانيين انفسهم .. فالعامية المصرية هي اكثر اللهجات العربية المحلية فهما وتقبلا لدى جمهور السينما العربية كله .. طالما انه لا يمكن توحيد لغة الافلام العربية في الفصحى مثلا التي قد تصلح لنوع خاص من الافلام التاريخية او الوطنية ولكنها لا تصلح بالقطع لافلام الحياة اليومية المعاصرة .. « واني اعتقد شخصيا بان هذه المشكلة مرتبطة بالمشكلة الاجتماعية .. وان هذا التباين بين اللغة الفصحى والكلام العادي المالوف مرده الى النسبة المئوية المرتفعة لعدد الاميين .. وعندما يعم التعليم مختلف الفئات في البلدان العربية .. فان اللغة المستعملة في الكتاب ستقترب بالبداهة من اللغة المستعملة في الكلام المالوف .. لتؤلفا معا فيما بعد لغة واحدة » جلال الشرقاوي : اللغة في البلدان العربية .

وفي تصوري ـ على ضوء هذه الدراسة العاجلة عن العناصر المحلية والقومية للسينما العربية ـ ان هذا التقارب بين لغة الكتابة في الوطن العربي ولغة التخاطب اليومي .. هو تقارب حتمي .. وهو مجرد نموذج لاحتمالات المستقبل الذي ينتظر السينما العربية .. نحو مزيد من الوحدة وتحقيق الطابع القومي الذي لا يبدو اصيلا وعميقا بما يكفي في السينما العربية الان كما اوضحنا .. بل والتاكيد ايضا على الطابع المحلي لسينما كل بلد عربي على حدة .. وهو الطابع الذي لا يتعارض في حقيقته مع الوحدة القومية للوطن العربي كوحدة تاريخية ونضالية واحدة .. وهي مشاكل مرهونة ـ في السينما العربية وفي الحياة العربية كلها ـ بعاملين اساسيين: انتصار النضال العربي القومي على كل التحديات الاستعمارية والصهيونية التي تعوق حركته ومزيد من الحرية والتقدم الاجتماعي نحو الافضل لكل العرب .

سامي السلاموني